

Tesis doctoral

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA**



**DE LA CRISIS DE LA NOVELA A *LA NOVELA DE
LA CRISIS*. FUNDAMENTACIÓN FILOSÓFICA DE
LA NARRATIVA ACTUAL EN COLOMBIA.**

Autor: Ronald Bermúdez Rojas

Directora: Prof.^a Eva Guerrero Guerrero

2013

Tesis doctoral

Universidad de Salamanca
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



DE LA CRISIS DE LA NOVELA A *LA NOVELA DE LA CRISIS*. FUNDAMENTACIÓN FILOSÓFICA DE LA NARRATIVA ACTUAL EN COLOMBIA.

Autor: Ronald Bermúdez Rojas

Tesis doctoral dirigida por la Profesora Eva Guerrero Guerrero, presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Vº Bº
La Directora de la Tesis

El Doctorando

Fdo.: Eva Guerrero Guerrero

Fdo.: Ronald Bermúdez Rojas

2013

AGRADECIMIENTOS

A la Profesora Eva Guerrero, por su lectura, consejos prácticos y glosas. También, por su aporte sensato al exorcismo de un fantasma en cada párrafo, en cada página de este escrito.

DEDICATORIA

A Ene Peralta.
A quien interese.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción. 1-16 .

I.PRIMERA PARTE. De la crisis de la novela a la *novela de la crisis*: deformaciones críticas.

1.1. La *novela de la crisis*: ¿fenómeno estético o tendencia narrativa? 18-30

1:2 Definición de la apuesta estética: La *novela de la crisis*, una novela ultramoderna. 30-46

1.3 Hacia una nueva relación entre filosofía y literatura en la narrativa colombiana. 46-62

1.3.1 Literatura Filosofía y posmodernidad. 62-81

1.4. La literatura colombiana frente a la crítica literaria. 82-93

II SEGUNDA PARTE. De la memoria histórica en la *novela de la crisis*; una lectura crítica de *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince.

2.1 Héctor Abad Faciolince: realismo escéptico y memoria histórica como alternativa filosófica literaria. 96-113

2.2 Sobre el concepto de Historia en *El olvido que seremos*.113-133

2.3 Novela y terrorismo; una aproximación filosófica al horror histórico nacional. 133-152

2.3.1 De los medios y las mediaciones al servicio del terror. 152-170

2.4 Legitimación de la memoria como apuesta estética literaria. 170-181

2.4.1 Estetización de la memoria histórica en *El olvido que seremos*.182-185

2.4.2 Abad Gómez, la figura del narrador protagonista. 186-203

2.4.3 Entre el testimonio, la elegía y la reescritura de la memoria política en Colombia. 203-211

2.5 El debate por la identidad de un pueblo en *El olvido que seremos*. 212-218

2.6 *El olvido que seremos* y la ética del perdedor radical .218-222

III PARTE: Franco Ramos, Gamboa y Mendoza: del desencanto y la trashumancia al grito vitalista desde la periferia .

3.1 Algunas anotaciones sobre literatura y ciudad: filosofía de lo urbano. 224-235

3.2. Jorge Franco Ramos: violencia y miseria urbanas como referente universal. Hacia una estética del desencanto. 236-242

3.2.1 *Rosario Tijeras*, causalidad entre sicariato y urbanismo . 242-247

3.2.2 *ParaísoTravel*, la miseria desde un enfoque macondiano. 247- 257

3.3 Santiago Gamboa: La trashumancia citadina como método de aproximación a la desolación humana. 258-261

3.4 Su obra en perspectiva. 261-282

3.4.1 *Necrópolis*. La variante Oslovski&Flo; apodíctica de la vida leve. 282-298

3.4.1.1 Mujer y sexualidad, una alegoría del mundo y su dureza. 298-309

3.4.2 *Plegarias nocturnas*: “No es una novela negra, es una novela de amor”.309-320

3.5 Mario Mendoza: Entre la desesperanza y el grito vitalista. 321-323

3.5.1 Su Obra en perspectiva. 323-330

3.5.2 *Satanás* o el eterno retorno del mal. 330-337

3.5.3 *Los hombres Invisibles*. De la Otredad y la deslegitimación de Occidente.337-350

3.5.4 *Buda Blues*. “Una fuerza destructiva y dañina se expande a gran velocidad en las entrañas de la sociedad contemporánea”. 350-361

3.5.5 *Apocalipsis*. Entre la desesperanza y la afirmación vitalista. 362-386

Conclusiones.387-396

Anexos.397- 432

Bibliografía.433-460

INTRODUCCIÓN

En una época en que todo tiende al deterioro y al desencanto, en que se habla constantemente de la muerte de los grandes relatos y se declara sin reservas el desamparo del hombre, es común escuchar que el arte y la literatura han muerto. Del lado contrario, los detractores de tal desahucio atenúan el tono fatalista arguyendo que la fisonomía del arte y la literatura está sujeta, indefectiblemente, al pragmatismo imperante. Es decir, sea cual sea su estado, este ha de ofrecer fiel reflejo de la mentalidad de época, ser imagen de nuestro tiempo. La pertinencia de uno u otro enunciado será siempre asunto relativo a la subjetividad; no obstante, en su dialéctica (un tanto manida si se quiere), se esgrimen aún antagonismos estéticos cuya consideración resulta imprescindible a la hora de definir los conceptos esenciales a esta argumentación como son: la crisis de la novela y *la novela de la crisis*.¹

En primer momento abordamos una pregunta obligatoria: ¿qué debe entenderse por crisis de la novela? No es una problemática nueva esta, lo cierto es que la versión actual de dicha crisis consiste en la reedición de un mal anterior del cual ya hablaran Calvino (1959), Sabato (1963), Vila Matas (2003), Bolaño (2004) o Todorov (2008), entre otros. En sus respectivas radiografías de la crisis universal de la novela se reeditan causas, síntomas y secuelas. Para efectos de la presente investigación se asume como argumento prioritario que la evolución de la novela colombiana se da a partir del diálogo entre las posiciones asumidas por los

¹ Concepto aún en ciernes, apenas esbozado por Ernesto Sabato en *El escritor y sus fantasmas* (1963). A razón de su relevancia en la interpretación de la literatura actual, el concepto *Novela de la crisis* es desarrollado de manera suficiente en las páginas siguientes tomando como ejemplo la obra de autores colombianos mencionados en la presente introducción.

escritores frente a la crisis, las apuestas estéticas inscritas en el campo literario nacional sujeto a la problemática nacional y, las visiones de mundo derivadas del problema que dotan de sentido a discursos vertebrados a través de la literatura.

Ahora bien, si se acepta que toda producción artística se debe a una función tanto social como estética, puede afirmarse que *la novela de la crisis* es en Colombia la manifestación más actual de dicho compromiso. Si el compromiso de todo arte es representar de manera crítica y objetiva la realidad en su conjunto, es obvio que la cuestión no será en adelante definir si se usa o no a la literatura; será entonces definir los términos en que esta es usada. Preguntarse, por ejemplo, ¿qué enfoque debe darse al contenido político de la obra para que trascienda lo panfletario?, ¿qué perspectiva filosófica aplicar al tratamiento de la realidad y la historia?, ¿cómo alcanzar cierto margen de objetividad en la interpretación de la cultura?

Este tipo de perspectiva culturalista aplicado al estudio literario exige maneras distintas de interpretar, de hacer lecturas que permitan analizar la comunicación establecida (desde la obra) entre autores, lectores, textos y contextos (Sarlo 1997, Malabou 2008). A pesar del margen temporal existente entre la formulación de una y otra, ambas teorías coinciden en que la crítica literaria concibe el texto en su filogénesis cultural, a través de su implicación en dinámicas discursivas universales y, desde los modos en que cada obra deconstruye la relación cultura local/cultura global. Aceptada dicha postura, se deduce que creación y crítica parten de un mismo principio: el grado de relevancia alcanzado por la literatura en su papel de interlocutor frente a la cultura define su cualidad estética. Partiendo de este principio, el propósito de estas páginas es indagar en la relación existente entre la literatura colombiana actual y la cultura a que

responde. Para los estudios literarios no deja de ser interesante dilucidar los mecanismos empleados por los artífices de un acervo artístico surgido en medio del caos social y la corrupción del poder para superar la censura, el olvido, el cliché de la violencia e instalar sus apuestas en el canon de la literatura trascendente.

Téngase en cuenta que el modelo de análisis aplicado, pese a sus características, no corresponde, estrictamente, a un estudio sociológico (anacrónico) de la novela colombiana actual que soslaya su dimensión artística y estética; no es sociología de la novela, tampoco análisis reduccionista de la dimensión social del texto. Los distintos matices aquí de este orden quedan justificados al consignar que: comprender la profundidad que alcanza la literatura en su interpretación crítica del universo social es entender la orientación ética, estética de su apuesta artística. La anterior afirmación, como es obvio, dista de ser una novedad, sin embargo, dadas las especificidades del contexto en que se inscribe la novela, el carácter trascendente de la producción literaria nacional está dado no por experimentalismos de orden formal, o por la adecuación de técnicas narrativas a representaciones insustanciales de la realidad, este carácter trascendente se deriva al implementar modelos filosóficos que permiten, como argumentaremos en capítulos subsiguientes, análisis más exhaustivos de dinámicas sociales en que se afianza la crisis de los discursos, la memoria y la cultura.

Definir el porqué de esta novela empieza por reconocer que en Colombia existe la necesidad, manifiesta, de repensar las “conclusiones” que arroja hasta ahora el debate sobre la especificidad cultural de su pueblo. De un lado se formulan preguntas en torno a nuestra identidad difusa, de otro se publican discursos explicativos sobre la violencia impune y la desesperanza

dominante. Lo cierto es que, en medio de la indefinición de todo cuanto compete a la cultura local, se pregunta aún de manera recurrente: ¿de qué modo participan el arte y la literatura actual en la estructuración de la cultura nacional? El concierto de tales variables propicia la génesis de un fenómeno estético que enmarcamos dentro del concepto de *La novela de la crisis*. Entiéndase esta como una respuesta colectiva, (es decir, de un grupo significativo de escritores), que rescata a la novela de su prosaísmo pragmatista al sugerirle nuevas responsabilidades, dentro de ellas: la autonomía de pensamiento, el respeto a la tradición, posible únicamente en el reconocimiento profundo de sus orientaciones estéticas y el alcance logrado en el tratamiento de distintas temáticas; y, finalmente, la observación de modelos filosóficos que propicien participaciones eficaces del autor-creador y su literatura en la comprensión del presente.

En este sentido, el objetivo general es estudiar *la novela de la crisis* en Colombia como respuesta a la banalización inminente de la literatura. Para tal efecto se define el modo específico en que la realidad social de la época en curso afecta procesos de creación y recepción de la novela. Se argumenta el aporte de variantes filosóficas tales como el deconstruccionismo derrideano, la fenomenología de Husserl, la antropología humanista de Cassirer al desarrollo de *la novela de la crisis* en Colombia. Se analiza el recurso de elaboración estética de conceptos como violencia nacional, urbanismo, guerra, terrorismo, resiliencia, memoria histórica, trashumancia; todos a manera de medios de resistencia. Para ello se justifica luego el aporte concreto de apuestas estéticas incorporadas en el campo de producción artística nacional, contenidas en obras de Héctor Abad Faciolince, Santiago Gamboa y Mario Mendoza, a la consolidación del fenómeno de *la novela de la crisis*. En el capítulo concerniente a la novela de la violencia en Colombia se incluye un apartado, breve aunque

imprescindible, como veremos, en la interpretación de dicho fenómeno, relacionado con la obra de Jorge Franco Ramos y su participación en el afianzamiento de la *sicaresca* colombiana. Se determinan las líneas de sentido predominante en sendos proyectos narrativos y se estudia su efecto en la dinámica relacional existente entre campo de poder, campo de producción nacional y demás posiciones subordinadas. Finalmente se interpreta el fenómeno a partir de la coherencia que alcanza al participar en la evolución de las letras hispanoamericanas.

La *novela de la crisis* no es sólo un concepto destinado a etiquetar parte de la producción literaria nacional; en realidad, el término da nombre a cierto fenómeno estético determinante en la estructuración del estado del arte de la novela colombiana. En principio, es producto de la negativa rotunda a aceptar en el arte la intromisión de componendas ajenas a sus intereses, y en segunda instancia, de la relectura objetiva del discurso estético filosófico que confiere al arte responsabilidades no sólo estéticas en sentido estricto; que hace de la novela el medio de un discurso analítico riguroso y coherente. Esto exige pensar la novela colombiana actual desde la autocrítica, reescribir la relación que establece la literatura nacional con la orientación teleológica de la literatura hispanoamericana, y, finalmente, actualizar enfoques propios que permitan ganar hondura al tratar temáticas o acontecimientos ya trillados.

Dicho planteo permite, a su vez, reevaluar las sociedades posmodernas, sus modelos políticos de organización y desarrollo, los contextos urbanos y su relación con los individuos que habitan tales contextos, las prácticas a través de las cuales definen modos de colonización del espacio, los saberes productos de la interacción social y las dinámicas de diálogo que regulan la circulación y modificación constante de tales saberes. En resumen, lo que

llamamos *la novela de la crisis* en Colombia es la manifestación última de una vanguardia literaria que resiste la capitalización del pensamiento, la diseminación brutal del ultraliberalismo y la cultura de la guerra; resiste la anulación tajante del individuo a partir de la condena a muerte de la filosofía, la historia, la memoria, la democracia y el pensamiento libre. Es por eso que en su actualización se retoman vertientes señaladas por la filosofía con el propósito de fundar el nuevo humanismo que aporte explicaciones sensatas sobre la verdad de nuestra época.

Definir la especificidad del fenómeno implicaría desarrollar un estudio bastante amplio que, sin embargo, limitamos, principalmente, a tres autores: Héctor Abad Faciolince, Santiago Gamboa, Mario Mendoza. La razón de su escogencia estriba en el impacto que su obra genera sobre la percepción del contexto, en el reconocimiento otorgado (por pares y público en general) en el ámbito de la literatura nacional e hispanoamericana, en el carácter diferencial de cada apuesta al tratar el tema de la violencia nacional. El objeto estético, visto desde una perspectiva global, puede ser semejante; no obstante, las apuestas se singularizan al definir los recursos procedimentales que implementan. Como se argumentará en el transcurso de la investigación, Héctor Abad Faciolince se inclina por la re-visitación de la memoria histórica fijada en torno a eventos acontecidos en la transición 80's y 90's.² Por su parte

² La memoria deviene concepto esencial en el replanteo de toda la literatura actual, en la interpretación que *la novela de la crisis* propone del presente. El día 9 de marzo de 2012 el Congreso de la República de Colombia establece que de conformidad con el artículo 142 de la ley 1448 de 2011, el 9 de abril de cada año se celebrará el día de la memoria y solidaridad con las víctimas de la violencia. Iniciativa colectiva a la cual se integra el congreso en pleno, las gobernaciones departamentales, alcaldías locales, el Centro de memoria histórica, el Museo casa de la memoria nacional y demás instituciones interesadas en la preservación de la memoria histórica del pueblo como garantía de cumplimiento a políticas estatales basadas en la verdad, justicia y la reparación. En síntesis, lo que se pretende es la construcción colectiva de un discurso literario más participativo en la definición del pensamiento y la cultura nacional.

Santiago Gamboa, aborda la violencia desde la estética de la trashumancia urbana mientras Mario Mendoza lo hace proponiendo una estética que se desplaza desde la desesperanza hacia los conceptos de resiliencia y afirmación vitalista.

En este punto cabe precisar lo siguiente: definir *la novela de la crisis* como fenómeno estético relevante en la literatura nacional obliga a abordar dichas apuestas evitando modelos aislacionistas, o dicho de otro modo, pretender estudiarlas a partir de lo expuesto en una obra en concreto, es decir, desarticulada del conjunto de novelas que enmarca su evolución progresiva no sería lo más adecuado. Es por esta razón que para definir en toda su complejidad la estetización de la memoria histórica en Héctor Abad Faciolince se revisa la evolución del recurso cotejando *El olvido que seremos* (2006) y *Traiciones de la memoria* (2010). Asimismo, para abordar la estética de la trashumancia urbana en la narrativa de Santiago Gamboa se propone una puesta en perspectiva de su obra que abarque desde *Páginas de Vuelta* (1995), hasta *Plegarias Nocturnas* (2012). En lo referente a la estética de la desesperanza y su transición a la resiliencia y la afirmación vitalista desde la periferia se propone una puesta en perspectiva de la obra de Mario Mendoza desde *Relato de un asesino* (2001), hasta *Apocalipsis* (2011).

Se estudia del conjunto de la obra narrativa de los autores señalados los textos que se ajustan a esta intención minoritaria que busca preservar la coherencia de las letras nacionales tomando posición por la literatura en función del conocimiento profundo del individuo, la comprensión de traumas y taras sociales que recibe como legado cultural, la reinterpretación de la historia, de su pertenencia a esta estructura social, la explicación del

contexto, la interiorización crítica de la realidad que le ha correspondido en suerte vivir, y, finalmente, la recreación de la realidad a partir de la representación del presente articulando en él o a través de él la vida íntima de los sujetos individualizados en cualquier urbe. Se analizan las alternativas estéticas consideradas por los escritores al participar de la definición del sujeto en el contexto sociocultural de esta América latina caótica totalmente sometida a ideologías de mercado.

Para los objetivos trazados hemos creído conveniente estructurar el trabajo de este modo: en la primera parte se articula un marco teórico funcional a la explicación de la crisis general de la novela para posteriormente definir elaboraciones estéticas e inclinaciones filosóficas subsiguientes que dotan de sentido al fenómeno de *la novela de la crisis* en Colombia. Como veremos, a partir de la reconstrucción del contexto de desarrollo del arte, (muy en la línea sociocrítica de Pierre Bourdieu) se delimita en tres campos los aspectos que afectan a la literatura colombiana, a saber: la relación literatura y poder, literatura y tradición, y literatura frente a la realidad social.

En este orden de ideas, la investigación indaga primero los criterios implícitos en la lucha por resistir la intromisión del poder en la creación artística. Retoma la pregunta por si puede o no escribirse totalmente fuera de la lógica del mercado para interpretar, en torno a esta relación, las concesiones que devienen crisis de la novela en general; de igual modo, las tomas de posición que arrojan como resultado *la novela de la crisis* en particular. Otras referencias teóricas subyacentes al desarrollo de la argumentación en esta primera parte; Baudrillard, Chomsky, Marina, Racionero, Borradori, permiten dilucidar en toda su complejidad la toma de posición asumida por los escritores colombianos mencionados y

comprender el efecto que generan al inscribirse en la contienda. La pregunta que orienta el desarrollo es entonces: ¿existe aún un margen de respuesta o debe darse por sentado que la literatura toda se somete a componendas derivadas de la práctica de poder?, ¿es factible una práctica de resistencia a través de la circulación en grandes sellos editoriales? La *novela de la crisis* es la respuesta afirmativa a tales interrogantes.

En lo referente a la relación literatura-tradición, para la *novela de la crisis* la pregunta puede resultar paradójica: ¿qué papel juega la tradición en un contexto en que se exige la ruptura radical con lo precedente? En lugar de una mirada nostálgica y cultual, según los autores aquí abordados, la conciencia de aportes y deficiencias previas, contenidas como parte de un acervo artístico literario, posibilita reenfoques en conceptos como memoria, y violencia, elaborados a partir del revisionismo crítico de la historia y la cultura en sus múltiples versiones. Resulta claro que el conocimiento de la tradición permite a la *novela de la crisis* replantear su orientación filosófica, redefinir sus compromisos éticos, estéticos y sociales. Preguntamos entonces ¿cuáles son los efectos inmediatos de tales reenfoques?, ¿qué tipo de literatura se escribe en Colombia luego de la relectura del discurso estético filosófico hecha por escritores de la generación vigente?

La segunda parte, se centra en la memoria, por eso la hemos dedicado al autor Héctor Abad Faciolince, y dentro de su producción consideramos pertinente abordar *El olvido que seremos* (2006). Nuestra investigación hará énfasis en su propuesta de un replanteo de la memoria histórica, en el estudio consecuente que permita interpretar de modo acertado la historia negada. En esta, que es quizá su novela más polémica, el autor se manifiesta abiertamente en contra de sistemas críticos encorsetados, y por

tanto, inoperantes que enseñan interpretaciones de la historia en medio de la irresponsabilidad y ausencia de método. La pregunta en el trasfondo del apartado es: ¿cómo asumir una actitud crítica frente a la violencia histórica nacional cuando es obvio que en su versión oficial la tendencia es a escamotear sus antecedentes más significativos; significativos a razón de su brutalidad explícita? Para Abad Faciolince no es funcional, desde ningún punto de vista, una literatura que soslaye el genocidio, el magnicidio, el ostracismo, la violencia como alternativa política.

Hemos creído necesario centrarnos en *El olvido que seremos* porque resume un nuevo credo estético cuyo imperativo endosa a la literatura dicha responsabilidad. Aclara de paso que no es objeto de la literatura de la memoria hacer hagiografía, o el panfleto a medio camino entre la denuncia y el populismo patriotero. Nuestra lectura crítica busca definir la orientación filosófica de su propuesta estética, proclive al realismo escéptico, a través de la legitimación de la memoria como apuesta estética, también de sus respectivas lecturas de las *Traiciones de la Memoria* (2010)³ en aras de subsanar lagunas en la historia política nacional, en el análisis de la identidad cultural de un pueblo extraviado en el caos político y el olvido. En Colombia, el estado del arte de nuestras letras por un lado; y del otro, nuestra realidad nacional, justifican un tipo de literatura que cuestione los patrones ideológicos dominantes: la literatura de Faciolince se opone al olvido impuesto, a la impasibilidad resignada de quien acepta la actualización de estos procesos sin notar la naturaleza real de los móviles que justifican tales acciones. En sus páginas se recupera la visión de una

³ Libro de relatos publicado por el autor en 2010. Se incluye en nuestra reflexión sobre la *Novela de la crisis* a raíz de los elementos de análisis que aporta a *El olvido que seremos* la primera narración incluida en este volumen, titulada “Un poema en el bolsillo”. Sin duda un apartado de carácter metafictional que redimensiona la lectura inicial de la novela en cuestión.

voz, de un proyecto político silenciado a fuerza de violencia; allí, en *El olvido que seremos*, la figura de Abad Gómez pervive, se resiste a ser olvidada, su obra, su discurso resuena con vehemencia.

En la tercera parte, cuyo eje será la reflexión en torno a enfoques estéticos orientados a la representación de la violencia en sus manifestaciones urbanas más explícitas y soterradas, se aborda el proyecto narrativo de Santiago Gamboa y Mario Mendoza. La pregunta transversal a estos proyectos inquiere: ¿qué nuevas posibilidades de hacerse más trascendental, en la interpretación del individuo y su circunstancia histórica, permite a la literatura colombiana actual explorar el espacio de la ciudad siempre desde ángulos diferentes? Cada proyecto mencionado permite a partir de la elaboración diferencial de *la novela de la crisis* dimensionar la presencia y el aporte de ideologías, éticas civiles, prácticas sociales a cuya sombra se torna circular el ejercicio de la violencia.

Tras realizar algunas anotaciones sobre la violencia y lo urbano dedicamos el apartado “Violencia y miseria urbanas como referente universal. Hacia una estética del desencanto”, a desglosar, de manera sucinta, el aporte estético de Jorge Franco Ramos en la estetización de la violencia nacional. Consideramos que la relectura de su obra es obligatoria en cualquier intento de propedéutica de la nueva narrativa urbana en Colombia. Franco Ramos, uno de los escritores representativo de la sicaresca nacional, autor de *Rosario Tijeras*. (1999) esboza en el escenario de la Medellín representada su teoría explicativa del auge de la violencia colombiana en la década de los noventa, y propone como corolarios más inmediatos el éxodo y la desmitificación del sueño americano. Aparte, en consonancia con los intereses propios de *la novela de la crisis*, veremos cómo *Paraíso Travel* (2000) reconstruye el drama del hombre de ciudad, para el caso, supeditado

al infortunio que implica sobrevivir en Medellín, la ciudad más violenta del mundo. Se justifica una vez más su presencia en este estudio investigativo añadiendo que de la teoría sociológica inmanente a su novela pueden inferirse el hastío y la carcoma como constantes sociales que minan la esperanza y propalan la violencia.

Posteriormente, nos adentramos con la obra de Santiago Gamboa en la estética de la trashumancia citadina como método de aproximación a la desolación humana. La puesta en perspectiva de su obra, iniciando por *Páginas de vuelta* (1995), *Perder es cuestión de método* (1997), *La vida feliz de un joven llamado Esteban* (2000), *Los impostores* (2001), *El cerco de Bogotá* (2004), *El síndrome de Ulises* (2005), *Necrópolis* (2009) y *Plegarias Nocturnas* (2012) aporta el testimonio de conciencias afectadas, en distintas latitudes, por la impronta cultural hereditaria de nuestro pueblo: sujetos todos signados por el desarraigo, por la frustración que genera la falta de pertenencia e identidad, individuos trashumantes obsesionados por la quimera de un espacio afín a la refundación del yo.

Santiago Gamboa, da voz al exiliado, al de afuera, da cuenta del sentir que se experimenta en espacios totalmente ajenos. Aunque en su obra cabe una pregunta: ¿serán ajenos cuando en realidad el individuo se considera un desarraigado? Es la voz del viajero con una concepción bastante budista del viaje; no importa dónde se esté, en realidad lo que importa es el proceso de auto-reconocimiento, el análisis interior. La perspectiva de la vida que emana en la compenetración con el espacio y la misma miseria universal que circunda tales espacios. Todas elaboraciones estéticas que de manera paralela y articulada en perfecta coherencia hablan del fenómeno de la exclusión. En Mario Mendoza, sus propuestas tienen una ventaja; atacan al sistema desde el sistema mismo. En conjunto, argumentamos cómo sus

proyectos narrativos ilustran las formas en que la creación literaria nacional responde a fenómenos universales de cosificación de la literatura, propugna (al margen de idealismos esteticistas) por la participación comprometida del escritor en la comprensión del presente. Cada uno de los autores tratados, desde distintos enfoques, permite abordar de manera filosófica aristas del problema nacional.

En Gamboa adquiere una gran presencia el exilio, por ello, es en ese aspecto que estará enfocada nuestra investigación. Es interesante ver, según plantea la *novela de la crisis*, que el desplazamiento no es suficiente, no soluciona en nada la crisis de los individuos la posibilidad de modificar escenarios, de apropiarse de otros espacios, de revalidar los mitos en torno a puntos geográficos específicos si no se adelanta un proceso de reflexión de crisis individuales e internas que afectan axiológica y emocionalmente al sujeto. Es así como el éxodo, el viaje, la trashumancia azarosa, el desarraigo, trascienden el artificio formal o la denuncia para ser, en consecuencia, instancias constitutivas de un modelo interpretativo más complejo del mundo. En otra línea, es decir, en lo referente a recursos técnicos implementados, se deduce que el carrusel de voces, característico de la propuesta de este autor, confiere a cada voz la trascendencia que alcanza en la representación del mundo representado. Nuestro objetivo en este apartado en particular será argumentar la articulación de los anteriores elementos con los intereses que tipifican a la *novela de la crisis*.

Nuestra investigación concluye abordando parte de la obra de Mario Mendoza. Su literatura es una pregunta permanente sobre la crueldad. Crueldad abordada, como corresponde a sus intereses críticos y estéticos, desde la periferia. El resultado es, lejos de todo pronóstico, la afirmación vitalista desde los bordes. Tras la resolución de esta aparente contradicción

la investigación revisa la evolución de su apuesta estética a partir de la lectura de los textos *Relato de un asesino* (2001), *Satanás* (2002), *Cobro de sangre* (2004), *Los hombres invisibles* (2007), *Buda blues* (2009) y *Apocalipsis* (2011). La solución sugerida por Mario Mendoza, es decir, la afirmación vitalista del yo en medio de la miseria desesperanzadora, sintetiza, a nuestro juicio, la orientación teleológica de *la novela de la crisis*. Mario Mendoza, da voz a los marginales, a los perdedores, incorpora una nueva visión de mundo; no la del perdedor estereotipado sino la del perdedor que hace uso de su descenso a lo más bajo de la existencia humana, de sus exploraciones constantes del borde, de la periferia para salir revitalizado, para encontrar en el mismo fondo una alternativa diversa de ver la vida, de valorarla. Lo suyo es sacar fuerza de la miseria misma, del anonimato, de la nada, de la vacuidad y del sinsentido absoluto de la existencia; la suya es la poética del perdedor, del paria anónimo que habita el mundo de las ciudades fantasma y que aun así apuesta por la vida.

En Mendoza dicho grito vitalista es la consecuencia de un conocimiento profundo y doloroso del mundo: sus personajes parten de un estadio inicial de víctimas del entorno social superado a partir de la racionalización progresiva y rigurosa de los aspectos que les definen como tal. En cierto sentido dicho grito implica una reformulación de la ética imperante. Los personajes en Mendoza se hacen conscientes de la miseria propia, del estado de hondura que alcanza su crisis personal sólo al encontrar como referente el mundo propio de los demás. Al tamiz de referentes como abnegación, resignación, resiliencia, suicidio, homicidio, cooperación, etc., la dureza del mundo adquiere sentido. Ceder ante el impulso de ubicarse al margen es la estrategia que permite definir una perspectiva interpretativa del mundo mucho más amplia: de qué otro modo entender la dualidad bien/mal en el personaje de Campo Elías, en *Satanás*, los impulsos

homicidas del loco Tafur, la lucha idealista instigada por la sed de venganza, el remordimiento de conciencia de Efraím Espitia.

El número de obras consideradas en cada autor varía, y la disparidad puede resultar bastante significativa a la hora de evaluar la objetividad en los criterios de selección. El principio de elección dista de ser arbitrario o subjetivo, basado en preferencias o gustos personales; en cada uno de los casos se leyó la totalidad de la obra narrativa del autor. No obstante, para el desarrollo de los argumentos que componen esta tesis, se tuvo en cuenta sólo el número de obras en que se advierte de manera clara la evolución de la apuesta estética del escritor, asimismo, las obras en que mejor se define la actualización estética sobre categorías propias de la novela nacional, pues es en dicha elaboración diferencial en donde se vertebra la serie de modificaciones estéticas que permiten hablar de *la novela de la crisis* como un fenómeno vanguardista que propugna la modificación de un canon escritural en respuesta a la crisis general de la novela. A propósito, debe anotarse que el *corpus* de obras considerado para esta investigación, aunque amplio, se caracteriza por trascender la queja, por inscribirse de manera coherente en el debate que desliza las exigencias filosóficas del presente.

La literatura de los autores abordados se inscribe dentro de esta necesidad, la de definir nuevos modelos analíticos que permitan entender mejor qué es lo que sucede en nuestras propias culturas. Reconocer cuáles son las razones, los procesos históricos que llenan de significación nuestro apego a la tierra, en el otro extremo, del desarraigo, nuestra nostalgia por los pueblitos arcádicos situados en las regiones montañosas del país, la aversión por la modernidad y su práctica ininterrumpida de la violencia, nuestro pánico frente al progreso, etc. Existe una necesidad protuberante de

impulsar el cambio social. Las múltiples vertientes de este esfuerzo convergen en la creación de una literatura distinta. Lo prudente es evitar calificarla de *nueva literatura colombiana* ante el desgaste que acusa el calificativo. Pese a la prudencia recomendada, cabe decir que es una literatura con otras preocupaciones éticas, estéticas y filosóficas que desmienten la inoperancia de la creación artística, que establece una relación diferente con la filosofía y con el arte, que desvirtúa argucias tendenciosas proclives a la muerte de la filosofía, la historia y el arte. Tras la puesta en marcha de *la novela de la crisis* se adelanta de manera paralela la creación de un lector competente capaz de entender los mecanismos implementados por la novela para responder de manera pertinente a la crisis de los contextos en que se inserta, capaz de entender que la filosofía y la historia se pronuncian a través de la *novela de la crisis*.

Finalmente, como soporte a las interpretaciones de la producción narrativa de los autores tratados, nuestra investigación anexa apéndices que contienen entrevistas hechas a los autores en la ciudad de Bogotá. La razón de su inclusión o ausencia dependió, en todo caso, de la accesibilidad de los autores.

I.PRIMERA PARTE

CRISIS DE LA NOVELA O *NOVELA DE LA CRISIS*: DEFORMACIONES CRÍTICAS.

1.1. *La novela de la crisis*: ¿fenómeno estético o tendencia narrativa?

En el ejercicio de los estudios literarios resulta bastante complejo delimitar problemas estéticos concernientes a la creación cuando debe ponerse en entredicho la objetividad del discurso crítico. Sin profundizar en el análisis de los aspectos que deslegitiman tales sistemas interpretativos, diríase que es casi imposible definir, dadas las condiciones en que se ha desenvuelto la relación arte e industria, criterios sólidos que resuelvan de manera concluyente la distinción entre arte y mercancía. Lo cierto es que el debate es ya viejo, y que históricamente ha confrontado posiciones irreconciliables; unas a favor de la rentabilización del arte so pena de su degradación, otras a favor de su autonomía sin concesiones de ningún orden. El presente trabajo rehúye teorías vindicatorias de la crisis de la novela actual, soportadas en la industrialización de la cultura y la masificación del arte, en tanto prefiere indagar las razones desde donde el *autor* deroga el interés creciente por la rentabilización del quehacer literario y responde a las crisis actuales. Frente a las circunstancias descritas es recomendable antes que redundar en la crisis de la novela entender mejor el porqué de *la novela de la crisis*.

Según entiende Ernesto Sabato en *El escritor y sus fantasmas* (1963)⁴, lo primero es identificar la falacia sobre la que se argumenta la crisis del arte en general. (2002 31-35). Pero, empecemos por preguntar: “¿Tienen razón los pensadores que anuncian el ocaso del género novelístico?” (11). Existe, para el argentino, la sensación de un debate un tanto bizantino superable, únicamente, si se entiende a la novela como “epifenómeno de un drama infinitamente más vasto, exterior a la literatura misma: el drama de la

⁴ 1963 corresponde a la fecha de la primera publicación. Para el presente trabajo se revisó la edición de Seix Barral de 2002.

civilización que dio origen a esa curiosa actividad del espíritu occidental que es la ficción novelesca. El nacimiento, desarrollo y crisis de esa civilización es también el desarrollo y crisis de la novela” (23).

Si existe una novela de la crisis (2002 93- 95), debe juzgársela de acuerdo a los términos de su transformación, no juzgarla improvisando el “peligroso método” de juzgar lo nuevo de acuerdo con lo viejo (167), sosteniendo los mismos criterios que se utilizaron para evaluar la novela del XIX, o la novela del siglo inmediatamente anterior. Es necesaria la distinción entre decadencia y transformación. En oposición a la novela decimonónica, sugiere, la novela del XX debe revisarse a partir de una dimensión metafísica totalmente inédita. Las especificidades de dicha novela, a saber la soledad, el absurdo y la muerte, la esperanza y la desesperación, son temas aún vigentes, cuya condición metafísica resulta indisociable de un contexto cuya versión de la crisis muta vertiginosamente. No es por tanto, la novela de la crisis del siglo en curso, un reflejo de la novela de la crisis anterior; no obstante, las especificidades estéticas funcionales a su definición continúan siendo las mismas.

No existe entonces una crisis del arte; existe una crisis del caduco concepto burgués de la realidad, de la ingenua creencia en la realidad externa. Es de este modo, acota Sabato, que el arte se ve impelido a ser destructivo, a revelarse en contra de un concepto de realidad que no representa ya las más profundas ansiedades de la criatura humana. A propósito, intenta un desplazamiento hacia el yo profundo, la transgresión, por parte del escritor, de su propio yo, mientras se plantea de nuevo el dilema por la conveniencia de una literatura analítica en oposición a una literatura meramente conductista (2002 39-51). Quizá sea tal característica atribuible a la literatura universal, pero, más allá de los lineamientos generales que

orientan el desarrollo de aquella narrativa analítica basada en la exploración de nuevas dimensiones metafísicas es, desde nuestro punto de vista, más que conveniente estudiar los modos propios en que cada cultura, a través de su literatura, estructura modelos de reflexión interpretativos de la crisis general y sus repercusiones. La resistencia frente a la tipología de la novela, el formalismo y la estilística; el ímpetu transformador basado en el enfoque metafísico de determinadas temáticas, el carácter destructivo, la orientación introspectiva del autor interesado en la comprensión de las crisis de su tiempo dan pie a la *novela de la crisis*.

A mediados de la década pasada la reedición de Calvino (2006 31-38) recuperaba para la crítica literaria su concepción personal sobre la crisis de la novela. Es evidente, sugería, que existe tal crisis, que puede interpretarse de manera negativa a raíz de las directrices derivadas del afianzamiento de la industria cultural. No obstante, bien visto, todo este fenómeno que ha hecho del libro y de la literatura un producto de masas ha obligado a la reevaluación de aquello que se entiende por novela. Pregunta Calvino:

¿Cuáles son las características que definen [distinguen] hoy una buena novela de un texto literario auténtico? Su respuesta incluye dos razones principales; una de ellas tiene que ver con la posibilidad de leer el texto desde múltiples puntos de vista (lectura plural), y la otra deriva de una reinterpretación del concepto de novela definible en estos términos: la buena novela es “una obra narrativa utilizable y significativa en los distintos planos que se entrecruzan. (34).

En la práctica, muchas veces, la teoría suele trastocarse. Hoy, a las preguntas ¿cómo se entiende tal utilidad?, ¿cómo delimitar objetivamente la *riqueza*⁵ semántica de la obra según los planos discursivos entrecruzados?, deberíamos responder lo siguiente: de manera apriorística

⁵ El subrayado es nuestro, remite al concepto goldmaniano que atribuye la riqueza semántica de la novela en la densidad ideológica del diálogo estructurado en el texto.

ha llegado a creerse, en primer término, que la utilidad se reduce a lo monetario; en segundo, que la representación de dicha crisis agotó ya todo recurso estético sumergiéndolo al novelista en el mecanicismo de la repetición y el monotematismo. Tales afirmaciones afianzan la inoperancia práctica de la novela, la reducen a ejercicios narrativos de carácter ocioso incapaces de ofrecer respuesta suficiente a las preguntas filosóficas que presupone, en cualquier parte, entender el presente.

En lo concerniente a este primer término, al inicio de la década pasada, Enrique Vila Matas (2003) formulaba la siguiente cuestión:

¿Es posible escribir fuera de las leyes del mercado? La respuesta argüida prefiguraba un contexto poco halagüeño: “El mercado contamina incluso a los editores independientes. Joven autor con ambiciones literarias lo tiene difícil, se exigen resultados inmediatos [...] Triunfa la novedad. El culpable no es sólo el mercado. Los autores tienen mucho que ver con esto, la mayoría carece de verdadera ambición literaria. Esa ambición consiste, desde mi punto de vista, en inventarte con tus libros un nuevo lector. La literatura, es obvio, se ha banalizado. Por otra parte, la ignorancia pública es hoy devastadora. ¿Círculo diabólico de la industria cultural? Ha ocurrido siempre. Basta que leamos estas líneas de Schopenhauer: “nunca se leerá demasiado poco lo malo, ni con exceso lo bueno. Los libros malos son un veneno intelectual que destruye el espíritu. Y porque la mayoría de las personas, en lugar de leer lo que se ha producido de mejor en la (sic) diferentes épocas se reduce a leer últimas novedades, los escritores se reducen al círculo estrecho de las ideas en circulación, y el público se hunde cada vez más profundamente en su propio fango (59-60).

Para el autor catalán el propósito de esta empresa es bastante claro:

Es increíble el éxito que tienen las campañas de alfabetización que promueven perversamente los gobiernos, interesados en que la gente no lea nada, pues saben que la literatura es una forma muy interesante de la utopía, porque es la elaboración de un mundo posible que, además, nos avisa que la manera en la que existe ahora la realidad no tiene por qué ser la única posible. La literatura habla no sólo de lo que puede ser sino de lo que pudo haber sido, de los momentos en los que pudimos cambiar el curso de nuestras vidas. Nos afecta a todos y por eso intentan desinfectarnos de ella. Buscan que no leamos (98).

En este caso su respuesta no sólo hace énfasis en una denuncia histórica, sino que especifica tareas concretas atribuibles a la literatura; asumidas como propias en la *novela de la crisis*.

Por lo que atañe a nuestro objeto de estudio, en la revisión crítica de autores como Héctor Abad Faciolince, Jorge Franco, Santiago Gamboa, y Mario Mendoza resulta legible que superar la “crisis de la novela nacional” y hacer frente a la crisis social colombiana (desde el arte) no son imperativos diferentes; de hecho, uno y otro implican procedimientos idénticos: descapitalizar la literatura, rehuir clichés y ortodoxias sacralizadas en el ámbito de lo estético y lo discursivo, promover experimentalismos heréticos, cuestionar distintas idolatrías erigidas a espaldas de la filosofía y, finalmente, participar de manera comprometida y desinteresada en la construcción del pensamiento social. Los alcances de este último presupuesto son bastante amplios, se extienden desde la percepción distinta del arte hasta la racionalización de (todos y cada uno) procesos sociales decisivos en la configuración de la cultura.

Su nombre hace parte del grupo de escritores que pretende, a pesar de la paradoja que implica circular en grandes sellos editoriales, cuestionar la crueldad del establecimiento, desconstruir lógicas inherentes a la instrumentalización capitalista del arte. Su iniciativa rechaza el arte narrativo pensado desde el consumismo, denuncia las limitaciones derivadas en relación con la construcción de discursos interpretativos del mundo; intentan, de hecho, la creación de un nuevo lector consciente de los modos en que se relaciona hoy literatura y realidad. En medio del marasmo mediático cómplice de la banalización del arte el compromiso auténtico del verdadero escritor, un compromiso que se sintetiza de manera concluyente en palabras de Vila Matas, (59-60), es hacer de la suya una literatura real y

permanente. El uso de tal expresión, claro está, no implica que su aplicabilidad se restrinja al campo de producción literaria en Colombia.

Sus enfoques complementarios aportan desde distintas perspectivas, tal como se argumenta en el transcurso de estas páginas, elementos de reflexión sobre la realidad total. A saber, operan la profanación de la historia oficial, de la memoria hoy privada de su uso e instaurada como un mecanismo supresor del pensamiento. Para los escritores colombianos objeto de nuestra investigación existe en su restitución una forma de profanación eficaz que consiste en vaciar de sentido la relación impuesta por detentores del poder y sugerir un nuevo uso basado en la racionalización del carácter verdadero de la historia reescrita en favor de la comprensión de todo cuanto integra el aura de su significación constante. En esto consiste el poder profanador de la literatura: es un potencial que resiste los embates de la banalización del hecho violento; es decir, una violencia expuesta sin que su representación pretenda nada más allá que la aceptación de los consumidores.

Es de este modo como su literatura se inserta en un esfuerzo que no acepta intervenciones ingenuas, ignorantes del sentido y los objetivos que persiguen otras participaciones inscritas en el diálogo. A razón del conocimiento de la lógica interna de comunicación se aguza la efectividad del aparato interpretativo elaborado. A propósito cabe la siguiente denuncia:

Cada poco tiempo, algún escritor o intelectual que se considera a sí mismo muy comprometido lanza un artículo o unas declaraciones en que se lamenta de que los escritores e intelectuales de hoy ya no estén comprometidos (“no como yo, que sí lo estoy”, acaba siempre por subrayar con trazo más fino o más grueso). La verdad es que el número de quejosos o acusadores –según el tono y el perfil elegidos– es tan elevado que la acusación o queja pareciera un disparate siempre. Si tantos dicen estar comprometidos, ¿cómo es posible que cada uno de ellos no vea a los otros y tenga en cambio la impresión de ser un aislado superviviente heroico de los tiempos militantes y solidarios? (Marías 2007 183-187).

Si dentro del espacio comunicativo referido la idea de crisis se instala a modo de constante, vale la pena preguntar si existe un nuevo territorio por explorar y cuáles sus fronteras. Roberto Bolaño (2004 306), se preguntaba cuál es ese nuevo territorio. En su respuesta le define como el mismo de siempre pero otro. Es decir, el territorio estético por explorar es el mismo caos histórico, pero visto desde otra perspectiva; la misma crisis generalizada en que la novela ha de inmiscuirse para hacerla legible. La perspectiva otra definida por Bolaño ilustra, en parte, el recurso estético aplicado a la representación de la violencia, elaborada tanto en su dimensión concreta como en sus manifestaciones más abstractas. Ahora, las razones que justifican el desplazamiento en el ángulo de focalización empiezan por pensar una literatura analítica del sometimiento que agencia la violencia, igualmente, de la manipulación ideológica que se instaura a través de su ejercicio; una literatura en contra de adoptar posturas pasivas frente a la implantación de éticas funcionales a la anulación total del individuo, incluida su capacidad de pensar autónomamente y de expresar su pensamiento.

Ahora bien, si, según sugiere Foucault: “Cada obra literaria pertenece al murmullo indefinido de lo escrito” (1999 221), frente a la violencia como eje temático privilegiado por la literatura nacional valdría la pena considerar lo siguiente: es fácil deducir que en la experimentación formal

en torno a la representación del fenómeno los recursos son limitados, que el lenguaje permite sólo unas cuantas posibilidades de poetizar, y que en efecto, sería inoficioso exigir la reinención de un lenguaje nuevo funcional a la representación de la violencia nacional. Si los autores no pueden sustraerse a las circunstancias, tampoco a los lenguajes existentes a través de los cuales construyen su idea del evento, esto no quiere decir que no deban emplearse a fondo en sacar los lenguajes de sí mismos, transgredir sus límites de lo posible, de lo dicho y lo imposible de decir, ir más allá de sus novedades, errores y traiciones.

Aunque en toda obra sea prácticamente imposible evitar la reduplicación del lenguaje, la novela debe elaborar reflexiones ontológicas inéditas que aporten a la hermeneusis de los aspectos tematizados. También debe exigirse en su composición, sugiere Foucault, que el autor sea consciente de los límites mismos del ejercicio de duplicación. “Escribir, en nuestros días, se ha aproximado infinitamente a su fuente. Es decir, a ese ruido inquietante que, en el fondo del lenguaje, anuncia, a poco que se tense el oído, contra qué se resguarda y a la vez a qué se dirige [...] En la *Biblioteca de Babel*, todo lo que puede ser dicho ya ha sido dicho” (1999 186-191)⁶. Todo este proceso de toma de distancia respecto de las posibilidades expresivas mismas del lenguaje hace parte del interés filosófico por estudiar el dominio de las prohibiciones. Tiene algo de paradójal el hecho simple de intentar la revisión de la autonomía expresiva que persigue el arte definiendo previamente la totalidad de sujeciones que constriñen el ejercicio creativo. En teoría, pensar un modelo que permita indagar con hondura tal relación parece sencillo, basta con preguntar quién

⁶ Al respecto puede leerse Michel Foucault. “El lenguaje al infinito”. *Entre Filosofía y Literatura*, (1963). Barcelona, Paidós, 1999. 181-192.

prohíbe, desvelar las razones que justifican la prohibición, explicar por qué a pesar de la prohibición latente se habla de autonomía y defiende el derecho a la libertad de expresión. Si se pretende dar utilidad al arte es de sopesar que “la reconstrucción radical de la sociedad ha de buscar caminos para liberar el impulso creativo y no para establecer nuevas formas de autoridad” (Chomsky 2007 104).

De otro lado, desde el punto de vista del interlocutor (sujeto de la prohibición), basta con resolver los términos de la relación sostenida con el censor, las razones argumentadas a la hora de adherir o impugnar, los mecanismos existentes para la protesta y los efectos de la misma. ¿Qué nuevos significados rehúyen el determinismo impuesto por una lengua dada, y cuáles las implicaciones del vacío semántico en un lenguaje totalmente nuevo? Son estos los términos de la duda metódica que antecede el acto de enunciación en la *novela de la crisis*. Toda práctica creativa sopesa que el cuestionamiento de las prohibiciones implica el ostracismo, el suicidio artístico, incluso puede representar la adopción de una actitud dual cuyas lecturas se superponen; puede leerse como un activismo terrorista que conspira en contra del logos imperante, o una actitud tan heroica como insensata rayana en la impertinencia no-práctica y blasfema.

Si bien es cierto que la aceptación masiva de ciertos procedimientos en que se da prelación al tratamiento sensacionalista de la miseria y el drama nacional definen la constante de nuestras letras, existen de igual forma apuestas que intentan revisar los mismos fenómenos actualizando enfoques tanto más provechosos desde el punto de vista filosófico y es, en dichos enfoques en los que se centra nuestra investigación. Esto es, que se desmarcan de los lineamientos que sesgan su posibilidad crítica, o que empobrecen el discurso filosófico aplicado a la lectura de la realidad social;

no forman parte de los medios al servicio de la mentira. En este sentido la *novela de la crisis* es partidaria del perspectivismo nietzscheano que descrea de los hechos en favor de las interpretaciones, asimismo, se muestra proclive a la interpretación de la verdad y la mentira desde un punto de vista estrictamente extramoral y por tanto, consciente de la falsedad como condición de la existencia. La *novela de la crisis* no pretende la defensa de su interpretación de la verdad, apuesta, mejor, por la interpretación del falseamiento inherente a la verdad hecha convención; es, en toda regla, un tipo de literatura cínica, kantiana, que se debe a la verdad, al reflexionismo radicalista proclive al empoderamiento de la cultura.

La *novela de la crisis*, revela entonces una verdad incómoda. Para Abad Faciolince tal verdad es dual: la primera parte sugiere que la estructura social, en toda su dimensión, está pensada para la generación de individuos bien-pensantes, sujetos a códigos inescrutables y apocados por la cantidad de complejos que induce el mismo sistema. Incapaces de formular posturas críticas en relación con el mundo que habitan; por tanto predeterminados a llevar una vida miserable (en el sentido indigno de la expresión). La segunda parte sugiere que quienes logran el grado de distanciamiento necesario para pensar de manera autónoma, quienes cuestionan las normativas alienantes, quienes se sobreponen a las taras de carácter social para crearse un pensamiento propio, crítico del mundo están predeterminados a la miseria, claro está en el sentido noble de la expresión, es decir, a la miseria lúcida.

En Franco Ramos develar la verdad permite comprender que detrás del sicariato, el exilio y la violencia en general, se entretejen responsabilidades más allá de lo individual. Para Gamboa, la verdad es unívoca: el universo es individual. Sin importar el proyecto de unificación, de globalización, de

fraternización del mundo. Santiago Gamboa es partidario de la literatura que aporta o trae noticias de otros mundos; pues bien la nueva es que en cada escenario, por remoto y disímil que sea en relación con uno anterior, la experiencia recurrente es la desolación y el desamparo más profundo. Los personajes del universo gamboano son nómadas perpetuos, desertores de la ignominia a quienes la ignominia alcanza a donde sea que lleguen. Para Mario Mendoza, la verdad es complementaria: existe una versión que se despliega del centro hacia afuera y otra que se despliega de afuera hacia el centro. Lo complejo radica en que a pesar de ser dos sentidos fácilmente identificables, cada una de las direcciones definidas incorpora diversos aportes. Los personajes de Mendoza son chivos expiatorios de un rito iniciático: son personajes desposeídos de su origen; sin embargo, les ata al mundo solo un sentimiento: la venganza, el odio, la frustración, el fracaso. La racionalización de este último vínculo condena a la trashumancia, los personajes van de mundo en mundo, de realidad en realidad, vinculando en cada descenso la versión totalizadora de una verdad complementaria en que renace la vida.

La novela de la crisis en Colombia tampoco incurre en el engaño a favor del conformismo. De acuerdo con Robbe-Grillet, si “lo que caracteriza al género novelesco es que necesita estar a cada instante en un callejón sin salida. [...] Hay que hacer algo nuevo en la novela, y eso nuevo será justamente algo que hará quien se niegue a ser un novelista profesional, quien se niegue a aplicar regla alguna de la novela pasada” (2009 40-41). La literatura de Héctor Abad Faciolince, Franco Ramos, Santiago Gamboa y Mario Mendoza acata el consejo, apuesta por la novedad en este sentido. Para estos autores la vulgarización de la violencia, el mercadeo obsceno de determinadas temáticas, el respaldo a *vedettes* literarias son una forma de control. El Estado paranoide ha filtrado en el lenguaje percepciones del

fenómeno afines a sus intereses y por tanto sólo acepta como creación literaria la reproducción de tales elaboraciones; quienes se atreven a proponer una percepción distinta, a mostrar las argucias retóricas desde donde se sostiene el aparato o el sistema son censurados.

Puede, si se quiere, creerse en una voluntad de resistencia en contra de los mal denominados movimientos de vanguardia que agotan su fuerza creadora en el acomodamiento y la rentabilidad. Entendido desde esta mirada, tal actitud implicaría la sana decisión de liberarse del logos dominante, de la relación maniquea que existe entre poder, política y literatura. En el universo político de Colombia, no importa que se hable de democracia, que se pretenda vender al mundo una imagen de nación civilizada orientada hacia la construcción de un estado social de derecho. Aquí, las voces que han intentado sugerir otras posibilidades de hacer política, los que se atrevieron a hacer de la política y de la literatura el espacio para la construcción de una voz propia fueron perseguidos, su literatura censurada, negada, se tachó de populista y panfletaria, innecesaria en tanto perniciosa y lesiva a la seguridad del Estado, en contravía del proyecto moderno: José María Vargas Vila, Fernando Vallejo, Antonio Caballero, Oscar Collazos, son sólo algunos nombres. A su autor se le desaparece del escenario del debate intelectual abierto, y finalmente se cubre su nombre y su obra con una especie de manto que nadie quiere desmontar. Sin importar las consecuencias, su narrativa pone en marcha una estética que avanza en contra de la lógica de Estado. Puede ser esperanzadora en el sentido kantiano pues, tal como señala Magris: “La esperanza no nace de una visión del mundo tranquilizadora y optimista, sino de la laceración de la experiencia vivida y padecida sin velos, que crea una irreprimible necesidad de rescate. El mal radical –la radical insensatez con que se presenta el mundo- exige que lo escrutemos hasta el fondo para

poderlo afrontar con la esperanza de superarlo. [...] La esperanza es un conocimiento completo de las cosas” (2001 15). Es producto de la comprensión del mundo y “comprender significa comprender primero el campo con el cual y contra el cual uno se ha ido haciendo” (Bourdieu 2006 17).

1.2 Definición de la apuesta estética: la novela de la crisis una novela ultramoderna.

Definiremos ahora la *novela de la crisis* como fenómeno estético. El apartado propone elaborar un perfil axiológico del intelectual (o del escritor en este caso) involucrado en la creación de la *novela de la crisis*. Este asunto en particular nos lleva a intentar determinar los niveles de su compromiso ético y estético, a responder a la pregunta ¿qué se espera de él, qué de su obra? Posteriormente abordaremos el concepto de ultramodernidad. ¿En qué medida la idea de ultramodernidad presupone una actitud crítica coherente respecto del declive general de la modernidad, de las alteraciones que sobre el ideario moderno opera el concepto de posmodernidad? ¿Qué idea de racionalidad propugna la ultramodernidad y de qué manera afecta esta la definición de apuestas estéticas partidarias de dicha razón? Es a partir de su resolución que justificamos las particularidades estéticas y filosóficas de un fenómeno esencial en la evolución de la literatura colombiana; fenómeno que modifica los modos de pensar la literatura, así como modifica los cánones desde donde se adelanta su lectura.

Según corresponde a su denominación, la *novela de la crisis* surge y se desarrolla en un contexto social en que predomina la violencia. Su interés

principal se centra en elaborar representaciones diferentes del asunto. Por su parte, Seymour Menton, propone un análisis de la novela de la violencia en Colombia. En primera instancia se concentra en la época comprendida entre 1951-1971. Periodo bastante prolífico sobre el tema (2007 151). En realidad lo que parece preocupar a Menton es la falta de unidad evidente en la construcción de un discurso crítico que permita avaluar de manera conveniente dicho acervo literario. Al margen de esta discusión, subraya el autor, puede hablarse de una urgencia absoluta del género. En un segundo periodo comprendido entre 1975-2006 quizás el número de obras no alcance a ser tan representativo como el número de obras escritas durante el primer periodo, sin embargo, obras de la magnitud de *¡Viva Cristo rey!* (1991) de Silvia Galvis (1953), *La virgen de los sicarios*, (1994) de Fernando Vallejo (1942) y *Noticia de un secuestro* (1996) de Gabriel García Márquez (1928) abren la discusión en torno a la vigencia del tema.

Escribe Menton:

Aunque el periodo abarcado por la segunda edición de este mi libro, 1975-2006, coincide con el predominio en Hispanoamérica de la novela histórica, por lo menos entre 1900 y 2000 se publican varias novelas que reflejan el pesimismo de los autores sobre el futuro del mundo. La violencia ya no caracteriza sólo a Colombia sino que está presente en todas partes. [...] predomina esa visión pesimista y en gran parte nihilista en *Cruz de olvido* (1998) del costarricense Carlos Cortés (1962), en *Los trabajadores de la muerte* (1998) de la chilena Diamela Eltit (1949) y en *El rey de La Habana* (1999) del cubano Pedro Juan Gutiérrez (198).

No obstante, dicho nihilismo, transversal a la literatura de todo un siglo, tiene una explicación histórica ignorada por un sector significativo de la producción literaria actual. A decir de Monsiváis:

El tiempo presente y el tiempo pasado están contenidos en el tiempo presente. Leído ahora, el pasado revela otras tensiones, vínculos distintos de los apreciados habitualmente entre realidad y utopía, entre literatura y vida comunitaria. [...] En la literatura del mercado se elige el mundo ideal, la Colombia o la Costa Rica o el Perú o el México o la Argentina o el Ecuador que se hubiese querido vivir y se los amuebla con pasiones, diálogos y tramas que intenta reproducir la etapa en que la industria cultural y la respuesta popular produjeron obras maestras de la persuasión sentimental y la claridad expresiva (2007 41-42).

De cara a este tipo de realidad invariable, cimentada en la dialéctica guerra y política, algunos intelectuales eligen posturas analíticas del fenómeno, intentan racionalizar causas y efectos, sopesar los medios de su difusión y los canales que permiten la circulación de discursos críticos en torno al fenómeno mismo. Bien es sabido que en América latina en general y en Colombia en particular la necesidad de pensar (aun sin ser intelectual profesional) acarrea represalias drásticas. Con todo, existen esfuerzos que procuran interpretar el carácter subjetivo de los discursos y las prácticas sociales actualizadas según intereses progresistas. “Lo que algunos han interpretado como el silencio de los intelectuales sobre la guerra ha sido, quizá, el temor de hablar de ella en caliente a través de los medios de comunicación, por el simple hecho de que los medios de comunicación forman parte de la guerra y de sus instrumentos, y, por lo tanto es peligroso considerarlos territorio neutral” (Eco 1997 29).

Según Claudio Magris, en “Intelectuales, inteligencia y libertad”, existe un imaginario, y en él “el intelectual, incluso cuando está políticamente comprometido, se contrapone al político en cuanto representante de los valores, de la verdad y la libertad, de la moral sin compromisos” (2001 35-38). Más adelante aclara que estos mismos intelectuales deben saber que “la denuncia de la degeneración de la política es válida si se hace con intransigencia y a la vez con caridad, con la conciencia de que cualquiera,

si baja la guardia, está expuesto a caer en las redes del mecanismo del mal y del error”. Octavio Paz reflexiona también sobre este punto en particular afincado en la relación Literatura y Estado. Señala, en primera instancia, que un Estado no puede crear una literatura pero si desnaturalizarla (2001 330). Dicha desnaturalización implica la supresión, la censura, la interpretación tendenciosa, la manipulación, y la desviación de la lectura. En segundo momento, al mencionar el rol que corresponde al escritor sugiere: “El escritor tiene que elegir entre la literatura y el poder: no puede gobernar y escribir al mismo tiempo” (330).

Por tanto, debe hablarse de intelectualidad en un sentido diverso. Replantear desde las raíces mismas los modos en que los intelectuales participan del enjuiciamiento de la acción social y cultural. Desconfiar de la razón, de la ética, de los mecanismos de impartición o distribución de la justicia; ser conscientes de la imposibilidad de la utopía ante el desvanecimiento de la democracia, de la relatividad de las verdades oficiales y de sus discursos grandilocuentes centrados en abstractos como justicia y humanidad. En el ámbito de la *novela de la crisis*, lo anterior no es pretexto suficiente para marginarse del debate, para guardar silencio o demostrar desinterés. En términos de Nietzsche, “los artistas son productivos en la medida que realmente modifican o transforman; no como los conocedores que lo dejan todo tal cual es” (2006 72).⁷ O en palabras de Blanchot:

⁷ Al respecto puede el lector interesado consultar también Julio Cortázar “Sobre la función del intelectual”. *Obras completas* VI. Obra crítica. Barcelona: Galaxia Guttemberg. Círculo de lectores, 2006. 989-992

El intelectual no es el sustituto del predicador ni el hombre superior que se siente tocado por la gracia; su accionar enuncia el derecho a reescribir la historia, a manipularla para que coincida con un Bien superior que nadie pudiera negar [...], de lo que se trata es de cambiar las estructuras sociales que han hecho posible la iniquidad y de proyectar una sociedad nueva (una democracia) en la que la justicia, la igualdad, la fraternidad no podrán ya volver a estar amenazadas (2003 68-79).

En cada uno de los autores analizados a lo largo de este escrito la orientación política no persigue la destrucción del sistema dominante, tampoco sugiere el autodeterminismo anárquico; se inclina sí hacia la denuncia de las inconsistencias y arbitrariedades propias del modelo, al cuestionamiento de discrepancias entre teoría y práctica, y finalmente al análisis del presente desprovisto del velo de lo utópico. Podemos reducir este tratamiento a cierta lógica bipolar: existe dentro del campo de producción literaria nacional un sector de la intelectualidad que participa de la espectacularización de la violencia, en todas sus manifestaciones, como recurso práctico que asegura el posicionamiento privilegiado de su obra. En el polo opuesto se encuentra un sector minoritario dispuesto a transgredir los lugares comunes, desmontar los discursos, aplicar una perspectiva estética-filosófica a la hora de analizar la violencia recreada, analizar el odio imperante que afianza la violencia y sugerir, más allá del odio acrítico e irracional la alternativa de comprender mejor los mecanismos del engranaje. Es en la labor de estos últimos que cristaliza la *novela de la crisis* en Colombia.

Desde este punto de vista la literatura se asume como un metadiscurso. Si el universo de los individuos se compone de signos que distinguen lo ideal y lo real, si cada signo es a su vez interpretado por signos, si existe una semiósfera que define el universo todo de la comunicación, (Lotman 1996, Verón 1988, Habermas 1987), si los individuos no pueden marginarse de la comunicación, si los discursos son a su vez medios y mensajes del

fenómeno comunicativo y la construcción de sentido; corresponde a la literatura el análisis de cada uno de esos discursos, de los efectos que genera en el mismo contexto en que se inserta y a su vez un análisis de las posibilidades que tiene de adelantar este tipo de crítica. Para Octavio Paz: “El escritor moderno introduce en la sociedad la crítica de la sociedad. Como a su vez, el lenguaje es una sociedad, la literatura se convierte en crítica del lenguaje” (2001 315-316).

Según apunta Magris: “La literatura –que debe obedecer a su naturaleza irresponsable y exenta de deberes morales y obediencia a códigos- revela así su profunda y contradictoria esencia moral; enemiga de la ley abstracta y descarnada, ella es una encarnación de la ley” (2008 34). La función de la literatura depende de la capacidad de abstracción y de interrogación respecto de los nuevos mecanismos de aplicación de ley o leyes tutelares que surgen a partir de los nuevos escenarios de interacción social. (59-62). De otra parte, Argullol sugiere que:

En una época, como en la moderna, en que la organización del mundo articulado por la técnica ha derivado en una forma casi inexpresable de totalitarismo, la tarea del arte es expresar esa casi imposibilidad de expresión. Y lo casi inexpresable se muestra, para Adorno, en lo que trasciende a la realidad, constitución de una no-realidad, que mediante la negación, prohíbe la complicidad con lo real (1998 53).

En cierta medida la literatura debe generar el espacio de confrontación entre principios éticos de carácter universal. Los nuevos escenarios propios del ejercicio de la globalización planetaria promueven la institucionalización de nuevos relativismos a la par de los cuales se generan las nuevas prácticas del poder, se establecen nuevos dogmatismos y en consecuencia se instauran nuevas prácticas de resistencia que incorporan en el mundo de lo social el reencauche de nacionalismos fundamentalistas, de

toda especie de radicalismos opositores de las normativas imperantes. Respecto de esta realidad caótica, relativa en exceso en cuanto a sus componentes éticos y morales, la literatura funge como escenario crítico que desvela la infraestructura ideológica subyacente al contexto derivado de la globalización. En esto radica la posibilidad de comprender la apuesta real de la *novela de la crisis*. Frente a la evidente incomunicabilidad deslizada por la globalización planetaria, a la difuminación de marcos teóricos que pudieran unificar las prácticas comunicativas en el contexto social, frente a la ausencia total de directrices que guíen las participaciones de los individuos, o a la ilogicidad patente desde la cual se justifica la convergencia caótica e informe que da cuerpo al presente, resulta útil que tanto el arte como la crítica, procuren entender los modos en que la obra subsume en lo particular la experiencia de lo universal.

Ricardo Piglia (2001 103-105), explica que una sociedad no puede funcionar con valores que son antagónicos con sus necesidades, no puede dejarse manejar por una cultura que exalta los valores que buscan desintegrar a esa sociedad. Una sociedad necesita orden, necesita valorar sus tradiciones, la sociedad no puede seguir exaltando su propia destrucción. Por lo tanto, se vendría a decir, hay que construir una cultura nueva posmoderna, posterior a la cultura moderna, que esté de acuerdo con las necesidades de la sociedad. Una cultura que valore en todos los planos; en la literatura, en la vida cotidiana, en la política, lo que había sido negado por la vanguardia, por la transgresión, por la revolución. Sin embargo, concluye, la nueva marca en el discurso intelectual es una suerte de conformismo general y de sometimiento al peso de lo real.

Cabe la pregunta: ¿cómo cambiar una realidad de raíces seculares, añosa que prohíja el conformismo? La respuesta está dada en formular apuestas

estéticas que atacan los dogmatismos, que proponen el revisionismo histórico ya no desde los sesgos oficiales sino desde el rescate de las historias individuales, una estética ultramoderna: como queda dicho hasta ahora, es este, específicamente, el interés de la *novela de la crisis*, la apuesta identificable en los autores que integran nuestro corpus de estudio.

Definamos ahora qué es la ultramodernidad. Ante todo una teoría de la inteligencia. José Antonio Marina explica que:

La modernidad identificó la inteligencia con la razón. La posmodernidad con la creación estética. [...] Los ultramodernos creemos que el trabajo de la inteligencia es a la vez más humilde y más trascendental. Su función es dirigir el comportamiento para salir bien parados de la situación en que estamos. [...] Los ultramodernos defendemos un paradigma ético de la inteligencia. [...] nos gusta someter a prueba las teorías que nos presentan porque creemos que es posible justificar su verdad o falsedad. [...] El nuevo paradigma nos fuerza a recuperar la idea de un sujeto fuerte, que pelea por su autonomía psicológica y social, para ponerse a salvo de dependencias, sumisiones, espasmos compulsivos, determinismos, trampas (2000 60-63).

En su “Defensa de la ultramodernidad”, considera obsoleto anunciar como gran novedad que hemos entrado en la era de la información. Desde su punto de vista sería más sensato anunciar que: “Entramos, irremediablemente, en la era de la evaluación de las informaciones. Esta es la tarea que propongo a los filósofos: separar la *inforbasura* de la información relevante, para averiguar lo que está pasando o lo que debería pasar”. De otro lado sugiere que la perplejidad del mundo estriba en que el mundo se globaliza y se nacionaliza simultáneamente; aumenta la producción de bienes, pero disminuye el trabajo; vivimos en una sociedad tecnológica, pero desconfiamos de la tecnología; confiamos parte de nuestra libertad a los políticos, pero desconfiamos de ellos; no sabemos si estamos progresando o retrocediendo; creemos que el conocimiento es

importante, pero son los sentimientos los que nos hacen felices o desgraciados (24-26).

Frente a la amenaza de los nacionalismos como medida de resistencia a la globalización capitalista, la precarización del trabajo y la consolidación de la sociedad de consumo, frente al vértigo tecnocrático, a la corruptibilidad fácil de la política, frente a las aporías del progreso y la preeminencia del sentir sobre la razón no queda otra alternativa que la apuesta por el razonamiento lógico filosófico. La *novela de la crisis* en Colombia, en síntesis, si bien puede calificarse como la reflexión postrer de un derrotado, es la justificación de su existencia, es el imperativo categórico de ese individuo fundado en la racionalización aguda de su condición de perdedor, la característica en que estriba su trascendencia filosófica. En un universo complejizado por la diversidad ideológica, por el desenfreno (sin censura) de lo informático, la *novela de la crisis* se ve, irremediablemente, abocada al descreimiento, a la duda, a la abstracción sintética de las líneas de sentido principales en la información circulante, a definir su modelo propio de comunicación que trascienda la complejidad del mundo:

En la sociedad de la información o del conocimiento el sistema es más importante que el sujeto humano, que parece un anacronismo. Una tortuga en la época del nanosegundo. [...] Solo poseemos la información que hemos incorporado a nuestra memoria, y que nos va a permitir comprender lo que pasa, someternos o rebelarnos, aceptar o criticar. Aprender es condición indispensable para nuestra autonomía personal. Si lo olvidamos, acabaremos pensados por la red, en vez de pensarla nosotros (Marina 2000 30).

De acuerdo con Marina, es esa la idea de inteligencia que defiende precisamente la ultramodernidad. No tiene nada que ver con la especialización de saberes en función del acoplamiento ventajoso al mundo; tiene que ver con una iniciativa pragmática, por qué no decirlo, que

se orienta a la superación colectiva de los problemas que agrupa la realidad actual. ¿De dónde surge dicha inteligencia, cómo desarrollarla? El punto de partida, ha de ser ineludiblemente, la reconstrucción fidedigna del contexto en consideración de todas sus especificidades. Este tipo de inteligencia en tanto pragmática no se ciñe a ningún principio de universalización, descarta de plano la totalidad de presupuestos, o estereotipos que puedan viciar la tarea de poner en concordancia realidad problemática, modelos diagnósticos, soluciones hipotéticas.

La *novela de la crisis* en Colombia es ultramoderna entonces porque su intención primera corresponde al análisis del contexto problemático en que se inscribe. A propósito añadimos: si sus líneas de sentido principales son eminentemente políticas, es porque en la tergiversación del concepto de política y su sucesiva puesta en práctica recrudecen las crisis nacionales. Si su estudio se concentra (casi que por inercia) en la función social del discurso narrativo es debido a que para la *novela de la crisis* el papel principal de la literatura, por encima de la innovación formal, el experimentalismo técnico, la satisfacción del lector promedio, es propiciar el estado de conciencia que permita al sujeto (en general) entender los modos en que la crisis le define axiológicamente y a su vez determina la idiosincrasia y la identidad cultural del colectivo al que él pertenece.

Se remite así al análisis de todo cuanto puede representar de caótico para un grupo su participación en discursos y proyectos globalitarios: por ejemplo, la paradoja entre el monadismo o la exacerbación del individualismo en contraste con la evolución vertiginosa del mundo de la comunicación y la vitalización de las relaciones interpersonales; el auge de la tecnología, el establecimiento de nuevas categorías de jerarquización social; el debate abierto por la legitimación de las diferencias; la

sacralización del sexo como nuevo eje rector (liberador) de la vida de los individuos. Lo ultramoderno se concentra en el análisis de la participación de estas y otras variables en la configuración de una realidad problemática cuya particularidad compleja termina por afectarlo todo. La idea de fondo es que la comprensión total del contexto y su urdimbre representa la configuración de una nueva ética civil desconfiada mas no malintencionada; es esta la ética que define al perdedor marginal en las páginas de Mendoza, Abad Faciolince y Gamboa.

Frente a esta realidad emerge la preocupación por la memoria y la identidad, aspectos que serán desarrollados en la segunda parte de este trabajo. La memoria de un pueblo no está determinada por la capacidad de almacenaje de datos o información; en realidad la memoria opera por elisión y síntesis, por selección de hechos históricos, por la jerarquización de acontecimientos altamente significativos capaces de afectar los componentes de la *red*; o dicho de otro modo, afectar el saber social. Es sólo a través de la memoria que se advierte como el progreso y la globalidad sustraen al individuo todo cuanto le era esencial. Baudrillard reclama que: “Tampoco tenemos memoria, estamos buscando en el agua una memoria sin huellas, es decir, esperando que aún quede algo aunque las huellas moleculares hayan desaparecido” (2002 54).

Quedan sólo los rezagos de dicha memoria, atomizados, desprovistos de todo principio de unidad. Es Bogdanovic quien explica que:

En estos momentos ya no existe el país común, y la guerra de supremacía de las memorias hoy en día tan enfrentadas, ha empezado, cruel y sucia. Pero hay una oscura ironía en el hecho de que estas memorias, hoy en día tan enfrentadas, sean, todas ellas, distorsionadas o totalmente inventadas. El desconocimiento de los hechos históricos se suple con prejuicios de todas clases. [...] El exceso de memorias impuestas, aunque triste, no sería trágico si

no fomentara la manipulación de los hechos, el desprecio hacia los recuerdos reales, tanto de los ajenos como de los propios, e incluso algunos intentos de aniquilación física (2010 40-41).

Para la *novela de la crisis* resulta fundamental revisar el aporte específico de la novela a la recomposición de dicha memoria. ¿Puede reducirse el aporte y la participación a las novelas que trabajan estrictamente temáticas de orden histórico, o la revisión y estructuración de la memoria abarca las novelas que señalan el presente como consecuencia connatural de un pasado tácito, aludido de manera indirecta? Dar respuesta a este interrogante obliga a cuestionarse: uno, por la contextualización retrospectiva de las memorias comportadas en la palabra novelada; dos, la relación entre memoria, palabra, ficción y verdad. Sin duda, el mérito de la novela actual en Colombia se debe a su preocupación en torno a estos dos puntos. No obstante el carácter trascendente de su aporte, de las reflexiones propuestas que subvierten las lógicas dominantes, se deprecia en un mundo social en donde el consumo creciente de frivolidades rentabiliza la estupidez. Grosso modo, ensayar una tipología de la novela actual en Colombia asumiendo como criterio su aceptación masiva, podría, fácilmente, arrojar como resultado la apología de lo inútil. Ciertamente, excepción ya hecha, la novela se sumerge, cada vez más hondo, en un universo en que la proliferación masiva de “novelas”, la ineptitud de la crítica literaria comprometida y la laxitud lectora ponen en entredicho el valor de un discurso extraviado, sin remedio, en el pragmatismo intrascendente.⁸

⁸ El texto “siete razones para no escribir novelas y una sola para escribirlas” de Javier Marías (2007 147-152), despliega un análisis breve de aspectos medulares que participan de la crisis de la novela actual: la sobreabundancia, el carácter fútil del ejercicio, la motivación inadecuada (fama, dinero, inmortalidad), son esas razones.

En lo tocante al tratamiento dado a la identidad, individual como colectiva, debemos mencionar que la idea estructurada en la *novela de la crisis* dista de ser el breviario de preconceptos y apariencias argüidas como justificantes de la adhesión a un grupo o a una conducta. Muchas veces estas señas particulares, que distinguen a los individuos entre sí y a los grupos que conforman, no tienen nada que ver con la razón; son simplemente información interiorizada de manera inmediata, exenta de interpretación o análisis. La identidad desde el punto de vista estético se define por el grado de importancia que alcanzan el saber y la información de que se dispone en la definición axiológica de los sujetos, en la configuración de un modelo interpretativo cuya existencia constituye el punto de partida en la interpretación del mundo y la definición de principios de pertenencia o exclusión.

Sin duda en este tipo de orientación ética-estética cabe el objeto estético de la literatura en cuestión. Quizá es tiempo de que se siga incurriendo en la redundancia que asocia la literatura apocalíptica actual en el marco de un discurso hipercrítico de la modernidad cuyo único propósito sea el de representar el estado actual de degradación, la proyección de las distintas crisis sociales en sus distintos niveles, en la intención de preconizar esa ética apocalíptica que sugiere un fin inminente y que representa un espaldarazo a las premisas posmodernas que instigan la individualidad. Reconocer que el trasfondo del universo en ruinas representado por la *novela de la crisis* busca la concienciación del estado de cosas y la puesta en marcha de un ejercicio de comprensión que permita al individuo alternativas de participación coherentes.

Lo usual es afirmar que el tipo de literatura abordada tiende a ser desesperanzadora. En el sentido en que habla abiertamente de la

inviabilidad de las utopías progresistas, las muestra como un mentís, en que representa el desencanto imperante a razón de su inexistencia. En términos generales, los personajes padecen en busca de criterios autónomos, libres, de interpretación. Más allá de ser su móvil un odio vacío que permite vertebrar diatribas escépticas respecto de las utopías oficiales, lo suyo, su actitud frente al mundo, su técnica de lectura y aprehensión de los acontecimientos es la técnica del desprecio: “El desprecio presupone una visión ahistórica. Es decir: el desapego con respecto a los acontecimientos, la creencia en los significados [...] *El desprecio* es la más eficaz técnica: es lucha (porque es ascesis), pero es, al mismo tiempo, autodomínio, perspectiva, espacio, <contemplación>” (Eliade 2004 152-155).

Para finalizar este apartado, diremos que este tipo de apuestas literarias, propias de la *novela de la crisis*, pretenden la articulación, que no la construcción, de un modelo fijo y extático, de aproximación a la lectura del mundo de afuera. Busca la interpretación del mundo sin pretender su representación basada en concepciones fijas, en dualismos de carácter ontológico y axiológico, en determinismos bipolares o en preconcepciones maniqueas, pretende dejar de ser la reproducción de conceptos dominantes orientados la representación del presente, la desterritorialización del lenguaje, símbolos, acontecimientos que legitimen la lógica de estado como logos determinante de la vida social y cultural de los individuos. No busca la construcción de modelo representativo de la violencia que termine por imponerse a los ya existentes, no es tampoco la adecuación pragmática de la historia, el olvido y la memoria en función de construir un discurso cientificista que haga de la escritura narrativa o literaria un discurso paralelo que llena de contenido los huecos dejados por el discurso científico.

En realidad este tipo de escritura de carácter rizomático apunta a la desterritorialización del libro, a la ampliación de sus posibilidades comunicativas y a la rectificación de modelos de análisis que sobre su lectura se aplican. Deleuze y Guattari sugieren que en este proceso:

Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades incluye y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior. Puesto que un libro es una pequeña máquina, ¿qué relación a su vez medible, mantiene esa máquina literaria con una máquina de guerra, una máquina de amor, una máquina revolucionaria, etc., y con una máquina abstracta que las genera? (2008 11).

A la imagen de la violencia representada, pasada por el filtro del capitalismo, de la cultura kitsch, de la politización conveniente de la historia la memoria y el olvido, no se opone una imagen o representación acabada. Franco, Mendoza, Gamboa y Faciolince proceden buscando establecer los principios de conectividad y de heterogeneidad, buscando que cada uno de los elementos que hacen parte de su escritura desvele las relaciones entre un punto y cada uno de los demás puntos existentes, deja al descubierto su carácter heterogéneo no para destacar sus diferencias o semejanzas, tampoco para determinar la lógica que les integra al conjunto. La definición de la lógica unitaria de conjunto no prevalece, lo interesante es interpretar los mecanismos de funcionamiento de cada elemento incorporado, de las relaciones dinámicas que crea al entrar en contacto con otros elementos, de los nuevos significados adquiridos y de la remisión continua a los puntos ya establecidos y a los puntos derivados de la resignificación actualizada. Es decir, procede por multiplicidad, rehúye el encasillamiento, pretende la ruptura. En síntesis, “es un modelo que no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a toda idea de eje genético, como también de estructura profunda [...] Es, un modelo que

no deja de constituirse y de desaparecer, y del proceso que no deja de extenderse, interrumpirse y comenzar de nuevo” (Deleuze 2008 27-47).

Es la pretensión al *fuera-de-texto* de la que habla también Jacques Derrida, (2007 484-492, énfasis mío). Esto es a la supresión de marcos interpretativos condicionantes de la lectura, la pretensión del desenmascaramiento del discurso de asistencia, al cuestionamiento de las pretensiones de autoridad y propiedad propias del mismo discurso, incluso del rastreo de textualidades presentes: “cada fragmento no se vuelve legible más que en el juego calculado de una muy numerosa recurrencia y de una innumerable polisemia” (488-489). Al remitirnos al plano de la *novela de la crisis* en la literatura colombiana resulta perceptible que la intención de los autores abordados se orienta hacia los propósitos enunciados. Elimina los marcos establecidos, oficiales y no oficiales, desde donde se aborda el fenómeno de la violencia, se interpreta y delimita su trascendencia; dicha escritura cuestiona las versiones oficiales de los discursos sociales que hacen las veces de marco asistencial a la percepción de la realidad, del presente, del pasado y del futuro.

Estos pormenores constituyen: las especificidades de carácter ideológico que definen el mundo real a su vez que constituyen las líneas de sentido predominantes en el universo representado por la *novela de la crisis*. En el concurso anárquico de esta serie de variables se estructura la personalidad ambigua, muchas veces contradictoria, de los personajes de la literatura colombiana actual: los perdedores de extrarradio que encuentran en el descenso a la miseria la única posibilidad de lanzar un grito vitalista (Mendoza), los exiliados perpetuos que abjuran de todo vínculo para encontrar en el carácter ignoto del mundo una justificación de su existencia (Gamboa). Personajes dilemáticos a consecuencia de la serie de taras que

aporta el legado cultural y el imperativo de la duda metódica frente a todos los discursos sociales: pedagógico, histórico, jurídico, ético, religioso, etc. (Abad Faciolince).

La conservación del carácter complejo que da sentido y valor a la *novela de la crisis* reivindica una relectura del pasado en busca de tensiones implícitas, rechaza de paso la literatura mendaz altamente persuasiva que instala en la realidad el imaginario de una sociedad si no ideal, enfilada de manera adecuada a su idealización. Toda lectura deficiente del problema que encierra el presente incurre a su vez en su legitimación, genera la impresión de que la crisis no alcanza un grado profundo de afectación. Desde esta afirmación el caos urbano, la inseguridad y la falta de planeación en el crecimiento urbanístico no son argumentos suficientes para seguir apostando al urbanismo; la ciudad actual no es la anti-ciudad; la fragmentación de la unidad social, la heterodoxia cultural, el sincretismo forzado no son pretexto para abandonar el proyecto de la globalización; el individualismo, la concepción egocéntrica del mundo social permiten aún hablar de identidad y pertenencia; la atomización de la historia colectiva en pequeñas historias individuales no amenaza la conservación de la memoria, la crisis general no amerita una *novela de la crisis* que responda a los interrogantes filosóficos que la crisis misma suscita.

1.3 Hacia una nueva relación entre filosofía y literatura en la narrativa colombiana.

La *novela de la crisis* en Colombia fija su apuesta estética-filosófica en rebatir idearios que hacen de la contemplación inoficiosa, la aceptación resignada y acrítica de la realidad violenta los rasgos característicos de

nuestra identidad. Nótese cómo en dicho contexto, intelectualmente pasivo y rezagado, lo verdaderamente obvio es la consecuencia lamentable desprendida del autismo general: recrudescimiento de la crisis individual y colectiva que regula la evolución social y cultural. En este punto se imponen dos interrogantes: ¿es la indiferencia ante la comprensión de la realidad producto del desinterés que genera en conciencias tan lúcidas como desesperanzadas la pérdida de fe en el cambio social? o, ¿es en realidad la actitud, nociva pero consecuente, de un pueblo que acostumbrado a la marginalidad opresiva renuncia a construir ideas propias, a tomar posición frente a las dinámicas sociales en un mundo globalizado apático a la diferencia? Cualquiera sea la posición adoptada por el arte literario para hacer frente a esta actitud, procurará agotar estrategias en la motivación del activismo intelectual, la orientación de formas de participación a través de modelos analíticos que adviertan la falsedad inherente a lo verdadero y el superficialismo de aquello que consideramos concreto, que consideramos real.

La *novela de la crisis* explora el polimorfismo unificado de la realidad. Según se lee en las novelas objeto de estudio, integran la unidad de conjunto denominada realidad nacional: las secuelas irreversibles que ocasionan la aniquilación cultural, procesos de construcción social que en aras de organización progresista implantan la catástrofe como invariante socio-histórica, la discontinuidad tímida de tendencias contestatarias, el sinsentido de una sociedad frívola y vacía, indefinición identitaria, autoafirmación condicionada, escisión cultural, pseudo-individualismo, la asfixia tras interiorizar (de modo irrecusable) patrones arbitrarios que amordazan la construcción del sujeto crítico, el carácter difuso de una organización social cuyo rasgo predominante es el instinto predatorio, las

diferentes versiones de la crisis existencialista de los sujetos desposeídos cuya realidad depreciada continúa su degradación progresiva y vertiginosa.

La *novela de la crisis* reabre el debate respecto a problemas específicos en la representación estética de la realidad. El procedimiento (tanto recreador como interpretativo) es bastante confuso, y ante la ambigüedad irrecusable en las preguntas: ¿existe la realidad?, ¿es la realidad (en toda su complejidad) la imagen que de ella podemos reconstruir a partir de sistemas sígnicos que permiten su aparente representación?, ¿qué se entiende por relativismo realista o realidad plurideterminada?, el panorama resulta preocupante. Cualquiera sea la idea que poseemos de la realidad (oficial, paralela, o contestataria) es apenas aprehensión mínima de un conjunto que en esencia resulta inabarcable. No es real sólo lo tangible y manipulable (desacierto heredado del positivismo); junto al universo objetual existe un universo abstracto muchas veces no representado. La *novela de la crisis* defiende que el objeto filosófico del arte literario realista no debe estar supeditado a las limitaciones del recurso estético expresivo del que se vale, tampoco debe sesgar el ejercicio creativo al aceptar por toda realidad (o realidad única) la versión unilateral que institucionaliza el discurso dominante.

Para esta novela en particular no existen realidades ocultas, invisibles; existen velos retóricos, prácticas fósiles, ideologías encarnadas que falsean la realidad. Como es natural, dicho mentís puede asumirse como el andamiaje de una realidad conveniente. Ante la duda que suscita la existencia de la realidad ¿cómo deben interpretarse sus efectos?, ¿qué debe entenderse por desrealización al representar la realidad? y ¿cuál su funcionalidad analítica? El concepto hoy aplicado al análisis de la realidad

propuesto por los autores en cuestión difiere, radicalmente, del propuesto por Ortega y Gasset (aún vigente) quien asume la desrealización como un procedimiento congénito al arte: “En el arte se trata siempre de escamotear la realidad que de sobre fatiga, oprime y aburre al hombre fuera del arte. Es prestidigitación y transformismo” (1963). En espacios problemáticos, desde nuestro punto de vista, es necesaria la percepción objetiva de la realidad cotidiana sin alterar su aspecto exterior, sin escamotear su crudeza.

A raíz de la ambigüedad, su carácter plurideterminado y demás características atribuidas a la realidad, la respuesta estructurada desde el frente estético-filosófico apunta a interpretar la versión oficial de la realidad impuesta, no tanto para denunciar la degradación constante de sus instituciones, sino para comprender la forma en que los agentes sociales (en general) renuncian a su autonomía intelectual al observar de manera irracional los principios sobre los cuales se sostiene la versión oficial de la realidad. Es decir, en lugar de desrealizar en el sentido de Ortega y Gasset, resulta tanto más conveniente deconstruir la versión de la realidad beneficiosa a los intereses particulares de los detentores del poder. En todo caso, si consideramos la especificidad de los contextos comunicativos en que hoy se desarrolla la cultura, puede afirmarse que la ambigüedad en la definición del concepto frustra procesos de construcción de una base conceptual sólida sobre la cual civilizar la sociedad, generar identidad, promover el desarrollo integral del sujeto. Por otra parte, esta anomalía que hace de la realidad un fenómeno indecible no se resuelve homogenizando la cultura a fuerza de arbitrariedades: para la *novela de la crisis* la realidad no debe asumirse nunca como impostura homogenizante.

Incluye, de este modo, la siguiente precisión: la realidad se compone de tres esferas articuladas, a saber: exterioridad objetiva (realidad real aunque

no se esté de acuerdo con el sentido atribuido a tal término), exterioridad subjetiva (producto de mediaciones) y subjetividad abstracta (aquello no comunicado y que resulta difícilmente deducible de un modo acertado). El grado de complicación al interpretar es proporcional al grado de dificultad al limitar la ambigüedad y aporte de estos tres aspectos. La teoría de la acción comunicativa exige del diálogo orientado al acuerdo de sentidos, la contrastación dialéctica de imágenes de mundo (mundos de la vida); no da pie a imposturas. De lo contrario, la comunicación como utopía, el monadismo, el aislacionismo y demás problemas relativos a la incomprensión en contextos comunicativos justificarían una vez más el estado de cosas que exhibe la realidad. La *novela de la crisis*, en su rol de interlocutor, habrá de confrontar las versiones discursivas existentes de la realidad, no con el objeto de proponer una interpretación conclusiva; sí, la determinación de criterios generales que permitan evaluar esta realidad que reconoce como suyos el relativismo y la indeterminación.

Ahora bien, si para la *novela de la crisis* la realidad es un hecho polivalente, multidimensional cuya exploración genera realidades paralelas; corresponde a la crítica deconstruir mecanismos y niveles de imbricación constitutivos del objeto poetizado, asimismo, hacer explícito el fin estético inherente al sistema articulado. En este orden de ideas se deduce que tanto en el plano de la representación poética como en la estructuración de un sistema filosófico funcional a la interpretación de los hechos se hace necesaria la valoración del conjunto como unidad de sentido. Es decir, la representación mimética de la realidad, desvinculada de un sistema filosófico analítico, deviene inoperante ya que la representación lograda carece de fondo, constituye acaso la refracción superficial de hechos articulados en desconocimiento de su naturaleza dialógica. Incurrir en el error de su fragmentación o disociación implica que toda versión de la

realidad será parcial; el todo articulado no es producto (como sugiere el principio cartesiano) de la articulación entre sustancia pensante y sustancia física.

El modelo crítico basado en la dialéctica, destrucción, deconstrucción empieza a considerar que para la valoración apropiada de la realidad representada en todo texto literario habrá de implementarse modelos filosóficos que permitan develar el principio articulador de los elementos, mas no en el sentido de un materialismo dialéctico positivista miope que supeditado a la valoración de realidades parciales desconoce la dimensión del conjunto. La esencia misma de la realidad no es deducible en su fragmentación; lo es en su deconstrucción y, la posibilidad de alterarla descansa en la comprensión de los sistemas simbólicos analíticos que despliega el autor en la representación estructurada.

El análisis efectuado, desde la filosofía, busca en la base del sistema simbólico creado a partir de la relación dialógica entre sistema de personajes, tiempo, espacio, narrador-autor, contexto de producción versus contexto de recepción, riqueza, cohesión y coherencia de las voces presentes en el universo narrativo, perspectivizar la verdad aludida, argumentar o rebatir su trascendencia. En segundo lugar, cuestiona el entramado de problemáticas sociales diversas; individuales, simbólicas, concretas que legitiman los conceptos de crisis de la modernidad y miseria humana como universales culturales. Por último, deconstruye el universo discursivo elaborado, dimensiona sus sentidos. Es decir, transgrede la relación signo-significado y expone la esencialidad inmanente al objeto, el discurso, el hombre y su realidad. Desde dicho modelo puede verse en la *novela de la crisis* una lectura diferente del fenómeno y no una réplica de

modelos pasados. Ernest Cassirer describe el modelo de aproximación en los siguientes términos:

Responder a la pregunta de qué es el hombre [interrogante inherente a la literatura] sugiere un análisis de la facultad del lenguaje, específicamente en su función mitopoyética. Si se parte de la condición incapaz del lenguaje de describir las cosas de modo directo y su necesidad a apelar a modos ambiguos indirectos, metafóricos la orientación crítica habrá de centrarse en la construcción del símbolo, y la creación del marco que atribuye el sentido al símbolo creado. “si atribuimos al lenguaje una función productiva y constructiva mejor que una función meramente reproductora, nuestro juicio será bien diferente. En tal caso lo que tiene importancia capital no es la “obra” del lenguaje sino su “energía”. Para medirla habrá que estudiar el proceso lingüístico mismo, en lugar de limitarse a analizar su resultado, su producto (1994 197).

Es claro que dicha capacidad simbólica radica en su riqueza (nuevamente en el sentido que Goldman da a la expresión). El proceso de alteración de la lógica compositiva de la realidad exige de parte del artista un ejercicio riguroso (filosófico) no tanto de destrucción de la realidad a representar como de reconstrucción dialéctica de su infraestructura lógica. Este proceso de recepción, destrucción, deconstrucción y reconstrucción dialéctica, aplicados hoy a la reflexión filosófica sobre la realidad, pese a su carácter actual y complejo, es uno de los saberes heredados de la tradición. Lo que se modifica en la *novela de la crisis*, remite a la idea de lo otro de Bolaño, o de Novedad en Octavio paz, de realismo en el *boom*.

Según apunta Follari (2003), aunque comparten un mismo origen (la crítica social) y afrontan un mismo destino (conformismo, academismo y renuncia a la potencialidad de subversión) la deconstrucción derrideana y los estudios culturales latinoamericanos son propuestas disímiles independientes entre sí en su desarrollo, son análisis y síntoma de la simplificación de la experiencia, exacerbación del consumo, la cosificación e industrialización cultural. Participan de la progresiva literaturización de

las ciencias sociales, la invasión de las humanidades sobre las ciencias sociales al punto que la filosofía y la crítica literaria se auto proponen como base de interpretación de los fenómenos sociales. Otro uso del deconstruccionismo derrideano asociado a los intereses y propósitos analíticos promueve en el ejercicio de la crítica textual la transición de crítico literario a filósofo o analista político que buscan repolitizar el debate de la dominación. La deconstrucción se postula como *tabla de enjuiciamiento de otros discursos*. Sin importar el carácter anacrónico de esta respuesta posestructuralista su aplicación permite insistir en deconstruir sentidos en medio de la liquidación del sentido promovida por el discurso mass-mediático y desfundamentar el pensamiento (2003 7-49).

¿Por qué la insistencia en un deconstruccionismo? “La deconstrucción no es ni una filosofía, ni una ciencia, ni un método, ni una doctrina, [agrega la autora] sino, como digo con frecuencia, *lo imposible* y lo imposible como *lo que acontece*”. “*Destructio*” designa la necesidad de desedimentación de los estratos propios de cada mensaje o discurso, no obstante, téngase en cuenta la siguiente precisión:

Por supuesto, la deconstrucción se afana en torno a eso que llamamos, más o menos legítimamente, los grandes textos. No sólo las obras canónicas, de Platón a Joyce. Sino que se ejercita también en corpus que no son textos literarios, filosóficos o religiosos, sino escritos jurídicos o instituciones, normas, programas. [...] En términos de Jacques Derrida: “La escritura que interesa a la deconstrucción no es sólo la que protegen las bibliotecas (322).

Jacques Derrida explica que la deconstrucción puede ser un *hiperanálisis* por dos razones:

En primer lugar hay que empujar el análisis tan lejos como sea posible, sin límite e incondicionalmente. Pero, en segundo lugar, debemos ir más allá del análisis mismo que supone, como su nombre indica, la regresión hacia un principio último, hacia un elemento que sea simple e indivisible. [...] En el origen no hay nada simple, sino, una composición, una contaminación, la posibilidad al menos de un injerto y de una repetición [...] por esto la operación deconstructiva no es sólo analítica o sólo crítica (crítica, es decir, capaz de decidir entre dos términos simples), sino trans-analítica, ultra-analítica, y más que crítica (2003 323.324).

La desedimentación aplicada a cada discurso recusa la adhesión apresurada a cualquier juicio de valor. En ese sentido el filósofo siempre ha sido bastante incisivo, atribuyendo a la capacidad de *decisión* de cada quien responsabilidades que trascienden la individualidad. Así, no es tanto la posibilidad de decisión la que me asiste lo que interesa al ejercicio deconstructivo como la necesidad de *decidir* en el marco de lo justo y lo democrático (313). Ahora, desvelado ya el tipo de escritura de que se ocupa el deconstruccionismo, sugiere Derrida que: “Frente al riesgo del economicismo, monetarismo, adaptación exitosa a la competitividad en el mercado mundial, a menudo a partir de análisis escasos y supuestamente científicos, me parece que a esto hay que oponerle, en efecto, un proyecto resueltamente político” (308). Su preocupación estriba en revalidar para la tarea hiperanalítica el concepto kantiano de idea, esto es, liberado de su dependencia del aquí y el ahora, revisar la idea articulada a un proceso evolutivo histórico. Asimismo desdemonizar el marxismo; releer sus secuelas no desde valoraciones negativas apresuradas sino desde lo que aún pueden enseñar.

De otro lado, desliza precisiones necesarias en torno al trasfondo filosófico de cada proyecto político, que no es tanto un trasfondo como un principio dialógico bastante legible. Claro está que para leer bien el texto deben leerse los textos que a su vez lee el texto en cuestión. Desde el punto de vista que podría interesar a las nuevas sociedades liberales, dice Derrida

“toda innovación política atañe a la filosofía. La verdadera acción política conlleva siempre una filosofía” (311). Significa esto una apuesta por el análisis de la estructura misma de lo político, por afrontar el problema de la mundialización con plena consciencia de las aporías que puede suponer su puesta en marcha, estructurando en el camino (que no sobre la marcha a modo de chapuzas retóricas) una nueva internacional fundada sobre el principio de solidaridad internacional, la política el derecho y la ética. Queda al final de este esfuerzo deconstruccionista la pregunta por si: “Una discusión detenida, minuciosa, rigurosa, no haría resurgir, unas diferencias políticas profundas, unos desacuerdos sobre la esencia misma de lo “político”, del “vínculo social” y del “lenguaje”, desacuerdos a partir de los cuales habría que determinar nuevos esfuerzos, nuevas tareas” (319).

Para Levinas (2008), con Derrida nos ponemos delante de un estilo nuevo de pensamiento basado en la descomposición del discurso logocéntrico, un ejercicio riguroso aprendido en la escuela fenomenológica a partir de la consideración de Husserl y Heidegger. ¿En qué consiste este nuevo pensamiento? Está basado en la retorsión de la “noción límite”, en acercarse a los conceptos depurados de su resonancia óptica, liberados de la alternativa de lo verdadero y lo falso. Derrida desmonta o de-construye el aparato conceptual desde donde se apreciaba, quizá, toda la historia de Europa. Su modelo no se basa en la condición sociológica del pensamiento metafísico, sino en el proyecto metafísico de tal pensamiento. Definidas las distancias, se contempla el mundo desde la defección de la presencia, la defección de la verdad, se libera el tiempo de su subordinación al presente. Al final del proceso lo que queda construido es la arquitectura del discurso que deconstruye, y que aun a pesar del desmonte que hace de la verdad, no se muestra como portador de una certeza absoluta.

Es en este sentido que la literatura debe ser destructiva. Si ya la relación entre filosofía y literatura ha sido definida en términos de Sábato, ejemplificada en la tendencia metafísica que define a la literatura argentina y que encuentra en Borges su mejor exponente, es en “La teoría del túnel” de Julio Cortázar, en donde encuentra su mejor alegoría. Esta concepción filosófica de la creación narrativa empieza cuando: “Nuestro escritor advierte en sí mismo, en la problematicidad que le impone su tiempo, que su condición humana no es reductible estéticamente y que por ende la literatura falsea al hombre a quien ha pretendido manifestar en su multiplicidad y su totalidad” (Cortázar 2006 69). Ante la conciencia del fracaso de un ideal estético que aspira a la representación de la conciencia del *hombre total*, del carácter hipócrita del lenguaje que pretende haberlo conseguido “la etapa destructiva se impone al rebelde como necesidad moral” (70).

Liberarse de la falsedad, resolver el asunto de la pobreza o limitaciones del recurso representativo, definir el modo correcto de abordar el fenómeno de la existencia son eventualidades de orden filosófico que median en la construcción de una literatura más consciente de sus alcances. ¿Significa esto la aceptación de una crisis insoluble? Para Cortázar no basta con ser consciente de las barreras o limitaciones que impone el lenguaje, en realidad, todo ejercicio creativo, implica una agresión contra el lenguaje literario: “Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir” (72). “La destrucción del lenguaje es asimismo la destrucción de la cultura occidental que genera como contrapartida una necesaria restitución en donde lo estético se ve reemplazado por lo poético, desaparece la formulación mediatizadora y la representación deja paso a la presentación” (72).

Nietzsche afirma (2006 49), que el lenguaje está construido sobre los prejuicios más ingenuos, y cuando se piensa se lo hace bajo la coacción del lenguaje, a pesar de esto se alcanza la duda, se advierte un límite como límite. Es la conciencia sobre este tipo de restricciones el punto exacto en que se actualiza la ruptura del lenguaje en aras de composiciones nuevas expresivas de la plenitud del vivir. El descreimiento absoluto en la verdad de la palabra, la anulación de todo juicio de valor moral fijado en ella, atribuye al recurso verbal criterios distintos en su interpretación: el valor poético de la palabra estará dado no por la particularidad artística en el decir, dependerá específicamente de los modos en que la palabra escrita recusa sus valores prefijados y adopta sentidos nuevos funcionales a la interpretación libre del suceso.

No obstante, dicho modelo debe actualizar ajustes que permitan una interpretación más rigurosa del objeto de estudio. Malabou, sugiere revisar la relación triádica: dialéctica, destrucción y deconstrucción. En dicha relación se muestra cada una de ellas como pensamiento de lo negativo, como ruptura transformadora. La dialéctica hegeliana pretende en el análisis de la estructura de lo negativo la constitución y el movimiento del ser. La “destrucción” heideggeriana busca en la destrucción de fondos tradicionales fosilizados las determinaciones directrices del ser. Esta “destrucción” no busca anular el pasado, es un movimiento interno e inmanente al contenido filosófico y su propósito es positivo. La deconstrucción derrideana no es un “método”, una “crítica” o un “análisis”; es una tendencia intrínseca de la metafísica y no una intervención hermenéutica autónoma y exterior. Si para Derrida la deconstrucción es “más de una lengua” la operación de ruptura transformadora que actúa en ella apunta a la manera como la tradición está estructurada originariamente

por una pluralidad irreductible de acontecimientos y de idiomas (2008 51-56).

En “sobre un nuevo método de lectura” Malabou defiende que esta relación de diálogo entre las categorías mencionadas permite un nuevo acercamiento a los textos literarios, sugiere un nuevo método denominado lectura plástica:

La lectura plástica no se propone mostrar cómo lo mismo ya está siempre minado, acechado o parasitado por lo/el otro; no se trata ya de aprender a vencer la alergia o a prevenir el rechazo, ni de afirmar que la deconstrucción ya opera en la presencia a sí del texto. Lo que conviene es, más bien, hacer aparecer en el texto una forma que es, a la vez, otra respecto a lo mismo y otra respecto a lo/el otro, *otra respecto a la metafísica, otra respecto a la deconstrucción*. Una forma que es el fruto de la autorregulación de la relación entre la tradición y el sobrepasar la tradición, y que excede al mismo tiempo la estricta binariedad de los términos de esa relación [...] así pues, lo importante es producir lecturas -lo cual sólo es posible, evidentemente, por la gracia de una nueva escritura o de un nuevo estilo- que no sean ya ni tradicionales, ni destructoras. “Plásticas” sería precisamente su nombre o cualidad (109-116).

Esta lectura reconoce que frente a cada presencia objetual referida a través del lenguaje existe una serie de significaciones veladas que pueden hacerse explícitas en el reconocimiento de sus variables condicionantes. La lectura plástica perspectiviza los elementos que inciden en la significación, sugiere los significados patentes, devela aquellos latentes; a la presencia referida de los objetos aporta su visibilidad. Esta visibilidad entendida como exterioridad promueve en el arte la creación de figuras, de deformaciones que imponen otra forma a la disposición de unidades lingüísticas: “La estructura figural que hay que intentar hacer aparecer en los textos no es ni una armadura limitadora ni un espacio potencial de dispersión, se trata de hacer surgir en las obras la forma que viene después de la presencia” (116).

¿Cómo crearlo?, ¿qué elementos deben aplicarse para contemplar las formas después de la presencia? La comprensión profunda de los fenómenos entronca esta discusión al discurso fenomenológico. Empecemos por considerar, sugiere Jaramillo Mahut, que existen tres hitos fundamentales en la evolución de la fenomenología. En el primero Husserl pretendía la “idea universal de ciencia”. Partiendo de una ciencia fundadora (la fenomenología) que permita proseguir el estudio sistemático de los modos de conocimiento subjetivos e intersubjetivos inseparables por esencia del ideal objetivo. En el segundo momento la fenomenología se centra en el intento de fundar una filosofía como disciplina rigurosa del saber. Su fundamentación crítica se apoya en el método fenomenológico descriptivo, en la “puesta entre paréntesis” de la tesis del mundo, para encontrar en su desvelamiento progresivo, el *quomodo* de dicha subjetividad operante en la que se revelan los encadenamientos de evidencia. En el último momento Husserl revalida el método descriptivo en tanto puede revelar el sentido olvidado de la naturaleza. En complemento de este método se sugiere el método genético explicativo, “el método de exploración de la cuestión recurrente que va (del) mundo (originario) de la vida, a las operaciones subjetivas a partir de las cuales se engendra a sí mismo. Estos tres hitos no constituyen procesos independientes (2000 259-273).

Para una explicación precisa del modo en qué procede el modelo a la hora de abordar categorías como sujeto, mundo, vida y verdad, nos permitimos citar a Husserl:

El hombre natural (digamos el del periodo pre-filosófico) está vuelto hacia el mundo en todos sus actos y preocupaciones. Su esfera de vida y actuación es el mundo circundante que se extiende espacio temporalmente alrededor de él, donde él mismo se incluye. Esto subsiste en la actitud teórica que, en un primer momento, no puede ser sino la del espectador desinteresado en relación al

mundo que, con ello, se despoja de sus mitos. La filosofía ve en el mundo el universo de lo existente, y el mundo se convierte en el mundo objetivo frente a las representaciones de mundo, que cambian según la nacionalidad y los sujetos individuales; la verdad se convierte, pues, en verdad objetiva. Así comienza la filosofía como cosmología, dirigida primeramente, como es obvio, en su interés teórico, a la naturaleza corpórea [...] Así todos los sucesos psíquicos, los de cada yo, como el experimentar, pensar, querer, tienen cierta objetividad. La vida comunitaria, la de las familias, pueblos, etc., parece entonces disolverse en la de los individuos particulares, considerados como objetos psicofísicos; la vinculación espiritual por medio de una causalidad psicofísica prescinde de una continuidad puramente espiritual, en todas partes impera la naturaleza física (1997 67).

Ernesto Sabato se decanta, por ejemplo, por una concepción fenomenológico-estructural aplicada a la literatura. Esto es, el intento del novelista por dar una “descripción *total* de esa interacción entre la conciencia y el mundo que es peculiar de la existencia” (2002 41). Por centrarse no en las verdades de la lógica, como en “las verdades de la existencia, vinculadas a la fe o a la ilusión, a la esperanza o a los terrores, a las angustias o a las convicciones apasionadas” (49). “Es el intento por indagar y expresar el drama que nos ha tocado vivir” (95). Ante la pregunta: “¿por qué se escriben novelas?” (208), asoma la idea de crisis frente a la cual hay que contestar.

Así pues, la *novela de la crisis* es una novela fenomenológica en tanto renuncia a los modelos propuestos por las ciencias exactas, también en tanto renuncia al objetivismo y define la relación entre filosofía y novelística como una síntesis entre la poesía lírica y la filosofía racionalista. (Sabato 2002 84). Es una novela antropocéntrica incluso desde antes del existencialismo; reflexión metafísica que torna al yo y se subleva frente a la razón, vitalista en el sentido de que reivindica la vida y sus instintos. A partir de esta nueva relación entiende al hombre como la síntesis entre razón e instinto, trasciende el individuo que es puramente subjetivo y se centra en la persona, síntesis de individuo y comunidad. De

este planteo se asume la novela como complemento de la labor de síntesis del hombre disgregado de que es incapaz la filosofía, es la rebelión contra el concepto; es la novela entendida como la actividad del espíritu, a medio camino entre las ideas y las pasiones, capaz de la integración del individuo escindido en sus más vastas y complejas realizaciones; es la puesta en práctica del existencialismo fenomenológico que trasciende la pura objetividad de la ciencia, la subjetividad pura para interpretar la realidad desde un yo; la síntesis entre yo y el mundo, entre la inconsciencia y la consciencia, entre la sensibilidad y el intelecto. Es lo que Sabato denomina la novela total (22-23). Una novela terrorista en el sentido surrealista (119). Producto del alma y no del espíritu, pues “sólo los símbolos que inventa el alma permiten llegar a la verdad última del hombre, [...] sólo el alma puede expresar el flujo de lo viviente, lo real-no-racional” (147).

Las funciones específicas de este tipo de literatura son las de “despertar al hombre que viaja hacia el patíbulo” (2002 24), “acceder al conocimiento de los vastos territorios de la realidad reservados solo al arte” (26). Y el compromiso, la tarea del escritor sería la de “entrever los valores eternos que están implicados en el drama social y político de su tiempo y lugar”. (83). “El arte de la crisis, debe ser el arte de la rebelión y el auténtico arte de la rebelión contra esta cultura moribunda, por lo tanto, no puede ser ninguna clase de objetivismo, sino un arte integralista que permita describir la totalidad sujeto-objeto, la profunda e inextricable relación que existe entre el yo y el mundo, entre la conciencia y el universo de las cosas y los hombres” (51).

En efecto, si se entiende el terrorismo como trauma inaugural del nuevo milenio no resulta incoherente que *la novela de la crisis* en atención a su compromiso filosófico (que es análisis de lo político y social) busque

conciliar posturas críticas, modos de participación y modelos de mediación asumidos por la filosofía en el transcurso del siglo XX. El destinatario de este tipo de novela será el lector plástico; versión actual del lector macho del que hablara Julio Cortázar, o del lector incansable devora anaqueles de Borges, o del lector lúcido agónico en los ensayos de Fernando Cruz Kronfly, o aquel lector con actitud de camello en las páginas de Estandislaio Zuleta. La *novela de la crisis* aspira a inventar, en términos de Vila Matas, un nuevo lector; mejor aún, un interlocutor consciente del rol de la literatura en sociedades convulsas, partidario de la pertinencia como pretensión principal en el discurso literario. La trascendencia de la *novela de la crisis* en tanto fenómeno estético depende estrictamente de su capacidad de inventar un lector autosuficiente al desandar las vías que llevan de las poéticas, a que apela la novela, a sus andamiajes filosóficos.

1.3.1 Literatura, Filosofía y posmodernidad.

Vale la pena estudiar entonces la magnitud del reto que puede suponerle a los escritores colombianos de la *novela de la crisis* la creación de un discurso lo suficientemente eficaz para promover el distanciamiento crítico en relación con procesos que cada vez se afianzan más ante la velocidad con que se transforman las sociedades posmodernas. ¿Puede existir algún interés en querer consolidar una cultura estable, con valores trascendentes, con modelos críticos que permitan más que racionalizar el presente cuando ya se está habituado a la irresponsabilidad hedonista y egoísta de vivir en un mundo etéreo que exime de obligaciones?, ¿cómo participar de manera racional, inteligente en una realidad social posmoderna que redefine sus límites constantemente?

El concepto ha sido desarrollado por Zigmunt Bauman, sólo se puede llevar una vida líquida en una sociedad moderna líquida. “La llegada de la sociedad moderna líquida significó la desaparición de las utopías centradas en la sociedad y, en general, de la idea misma de la sociedad buena” (2006 21). En tal espacio se impone el desapego, la liviandad, la volatilidad como conceptos centrales de un nuevo código ético, a manera de logos sobre el cual empiezan a redimensionarse los nuevos procesos de fragmentación social. Un mundo en donde la individualidad se fija desde el colectivo y entendida como autonomía crítica constituye una aporía insoluble. El mundo de hoy es un espacio habitado por el “*lumpemproletariado espiritual*”. Su mundo es un espacio que no deja margen para preocuparse por ninguna otra cosa que por lo que pueda ser consumido y disfrutado en el acto: aquí y ahora (16).

Según Lipovetsky (2006), la posmodernidad nace a fines de los años setenta y se “utilizó para designar tanto la desarticulación de los fundamentos del absolutismo de la racionalidad y el hundimiento de las grandes ideologías de la historia como la poderosa dinámica de la individualización y pluralización de nuestras sociedades” (2006 53). Permítasenos subrayar simplemente las características más prominentes de la posmodernidad sugeridas por el autor: predominancia del aquí y del ahora, auge del consumo y la comunicación de masas, debilitamiento de las normas autoritarias y disciplinarias, individualización, consagración del hedonismo y del psicologismo, pérdida de fe en el porvenir revolucionario, desinterés por las pasiones políticas y las militancias. Más allá de la simple enumeración de rasgos atribuibles a lo posmoderno el pensamiento de Lipovetsky ahonda sin ambages en las mutaciones de carácter moral que acompañan la transición de lo moderno a lo posmoderno y de allí a lo

hipermoderno en aras de interpretar el asentamiento del individuo en el cuerpo social.

Lo paradójal es que tras la frivolidad del consumismo se va adquiriendo conciencia del ser. Es en este sentido que la moda adquiere su mayor trascendencia. El problema surge cuando se va del consumo como medio de expresión en la vida social, al consumismo indiferente. Es la época hipermoderna caracterizada por el hiperconsumismo indiferente, por el hipernarcisismo. El ideal hedonista liberador desaparece para ceder terreno a la neurosis consumista ostentativa delante de la cual se opera la pérdida del sentido y la complejidad del presente; la ética (regulada por la lógica consumista) fluctúa entre la responsabilidad y la irresponsabilidad, la moral se define por influjo de los medios de información. “El futuro de la hipermodernidad se juega ahí, en su capacidad para hacer triunfar la ética de la responsabilidad sobre los comportamientos irresponsables. Estos no van a desaparecer por sí mismos ya que están inscritos en la lógica de la hipermodernidad” (Charles, S. 2006 47-48).

Charles, S. (2006)⁹ juzga también trivial la analítica actual del presente. Según explica, no puede limitarse a su condenación a causa del deterioro de los valores y la corrupción. Es innegable hoy que la razón moderna ha perdido su dimensión positiva, que se ataca en tanto que instrumento de dominio responsable y burocrático. De paso, se desacredita pasado, futuro y el presente se hace la referencia esencial de los individuos. Tras esta sencilla correlación es necesario revisar las razones sobre las cuales se argumenta el fracaso de la modernidad, explicar por qué la autonomía moderna prometida por la ilustración desaparece para dejar espacio a una

esclavitud real respaldada por la técnica y el liberalismo económico. La ruptura de esa lógica esclavista, la desestructuración de normativas extendidas en todo el cuerpo social, la consolidación de la autonomía a través de la personalización y la conciencia del ser y pertenecer a un núcleo social, la necesidad de relacionarse y distinguirse, definen la transición a la posmodernidad; entendida esta como la superación de las disciplinas normativas que estandarizan el comportamiento y homogenizan el pensamiento con intención de optimizar la capacidad productiva de los individuos.

Señala el mismo autor: “La posmodernidad representa el momento histórico concreto en que todas las trabas institucionales que obstaculizaban la emancipación individual se resquebrajan y desaparecen, dando lugar a la manifestación de deseos personales, la realización individual, la autoestima. Las grandes estructuras socializadoras pierden su autoridad, las grandes ideologías dejan de ser vehículos, los proyectos históricos ya no movilizan, el campo social ya no es más que la prolongación de la esfera privada: ha llegado la era del vacío, pero sin tragedia ni apocalipsis” (23-24).

Tal concepción choca con la lectura foucaultiana de la disciplina normativa al identificar e interpretar los modos en que la nueva moral permite al individuo personalizar su existencia, granjearse un margen de autonomía al tomar conciencia respecto de la moral imperante. Es la nueva exigencia de la que hablara Nietzsche en *La genealogía de la moral*:

⁹ Ceñido a la lectura de *La era del vacío* (1983) y *El imperio de lo efímero* (1987) de Gilles Lipovetsky. Para este trabajo se revisaron las ediciones de Anagrama 2003 y 2004 respectivamente

Necesitamos una crítica de los valores morales, hay que poner alguna vez en entredicho el valor mismo de esos valores, -y para esto se necesita tener conocimiento de las condiciones y circunstancias de que aquellos surgieron, en las que se desarrollaron y modificaron, (la moral como consecuencia, como síntoma, como máscara, como tartufería, como enfermedad, como malentendido; pero también la moral como causa, como medicina, como estímulo, como freno, como veneno), un conocimiento que hasta ahora ni ha existido, ni tampoco se lo ha siquiera deseado (2001 28).

Su inexistencia se da por descontada cuando surge la necesidad, inaplazable, de desestructurar la normativa que disemina en el cuerpo social la nueva moral.

En este periodo en que se vislumbra, como queda dicho, una afirmación progresiva del hedonismo y la indiferencia, la aceleración del tiempo, la inclinación por lo efímero; se hace imprescindible la revisitación del pasado, el esfuerzo por la preservación de la memoria en la época del hiperconsumo para intentar definir la identidad en las sociedades del vacío y el bienestar individualista). La *novela de la crisis* en Colombia no es otra cosa que la explicación filosófica de dicha transición.

Ahora bien, en la *novela de la crisis*, el desencanto creciente no implica nunca la renuncia categórica a la experiencia del mundo; por el contrario, las acciones del desencantado permiten, a la par de un diagnóstico de la vida misma, la comprensión de problemas nucleares que participan de la catástrofe general. Si el nihilismo como ética civil encarna en el drama de un personaje literario, será siempre consecuencia de su conocimiento profundo de la existencia en el mundo. El nihilismo esnobista, derivado del afán contradictorio, o por adhesión al *pathos* de época no tiene cabida; estará, en todo caso, purgado del respectivo conocimiento profundo del mundo, será, del mismo modo, contraproducente al proyecto analítico del

mundo colapsado, o en su defecto, cayendo en picado, en deterioro progresivo, en estado crónico, en aras de su interpretación.

¿Es acaso el nihilismo, simplemente, una renuncia a la posibilidad de un futuro esperanzador?, ¿cómo entenderlo? Remitámonos a los escritos póstumos de Friedrich Nietzsche sobre el nihilismo. Existe muy en el fondo del nihilismo una actitud pesimista, al menos en términos generales. Sin embargo: “El pesimismo moderno es una expresión de la inutilidad del mundo *moderno*, no del mundo y de la existencia” (2006 40). “El nihilismo no es meramente una tendencia a considerar lo “¡en vano!”, ni tampoco solamente la creencia de que vale la pena que todo perezca” (99). No es reducible a un fatalismo sin rebelión frente al gran vacío, es en realidad una actitud activa de rechazo radical del valor, del sentido y la deseabilidad; que pretende el conocimiento y que asume este último no tanto un producto de la explicación como de la interpretación: es en la interpretación donde reside el valor del mundo (41-42).

¿Cuál es ese valor? Primero incluimos una aclaración, “la calculabilidad del mundo, la expresabilidad de todo acontecer en fórmulas no es realmente un comprender” (Nietzsche 2006 63). El mundo es cognoscible advierte el autor, no obstante, esconde no un único sentido, esconde detrás de si incontables sentidos. Con todo, lo que llegamos a comprender, es que:

El mundo en que vivimos es inmoral, no-divino, inhumano, que lo hemos interpretado durante mucho tiempo en el sentido de nuestra veneración, que no vale lo que habíamos creído. Es el espacio del sinsentido de la historia, del estar cansado de la existencia, de la voluntad de no querer más, de la destrucción de la propia voluntad, del interés, del sujeto (48-49).

Las causas del nihilismo nietzscheano no son, en efecto, calamidades sociales, ni deformaciones fisiológicas, tampoco la corrupción; el nihilismo

se enraíza en la interpretación cristiano-moral de los acontecimientos. Por tanto, consecuencia de: la decadencia del cristianismo, del escepticismo en la moral o decadencia de la interpretación moral del mundo; “la moral de Europa tiene por fundamento la utilidad del rebaño, [...] es la *ilusión de la especie* para impulsar al individuo a sacrificarse por el futuro” (50). El nihilismo es en sí, una reacción en contra de la absurdidad, contra los juicios de valor morales, la anticientificidad de las actuales ciencias naturales y a su capacidad autodestructiva, a la comedia del pensar político y económico, a las consecuencias nihilistas del saber histórico, a la posición del arte, es decir, a su falta absoluta de originalidad de su posición en el mundo moderno, a su oscurecimiento. (43-45). En síntesis, a la pregunta ¿qué significa el nihilismo?, Nietzsche responde: significa “que los valores supremos se desvalorizan”. Por tanto, “No hay ninguna verdad; no hay ninguna estructura absoluta de las cosas, ninguna cosa en sí” (66-67).

Para entender la sociedad del no valor, apuesta reincidente en la *novela de la crisis*, parte de las ideas que habría que considerar apuntan hacia la muerte de los grandes relatos como causa de: la relativización del concepto de moral, la no disyuntiva resultante que acompaña al sujeto moderno en la determinación de su destino, la muerte de todo credo, y a modo de resultado, la idea desesperanzada de destino, presente y futuro. De otro lado, dicha ausencia total de asideros genera la configuración de un tipo de sociedad diferente en que se desmitifican los valores trascendentes. Se instala así un nuevo logos determinante en las relaciones interpersonales, se desatan la lucha salvaje (terrorista) por el poder, la cosificación de la sociedad y sus agentes, la inutilidad del sujeto, del otro, de la fuerza de trabajo intelectual. La orientación filosófica atribuida a la *novela de la crisis* busca interpretar el sistema de ideas que articula el conjunto.

Giovanna Borradori (2003) propone considerar las posturas filosóficas más relevantes aplicadas a la interpretación de manifestaciones violentas índice del terrorismo imperante. Revisa conceptos afines como modernidad mal interpretada, decadencia de los principios de la ilustración que dieron pie al barbarismo político, asume la violencia como producto de una patología común colectiva. En su afán por hacer del terror y la violencia fenómenos inteligibles puntualiza que los modelos de compromiso social y político se denominan activismo político y crítica social. Al esbozar la actitud crítica que habrá de aplicarse en el estudio filosófico del fenómeno, Borradori parte de Russell, cuyo modelo de la contribución del filósofo radica en compartir con el público herramientas analíticas, ayudar a pensar temas confusos, separar los buenos de los malos argumentos. De otro lado, Arendt,¹⁰ destaca la necesidad que tiene la filosofía de reconocer la fragilidad de las leyes e instituciones debilitadas por el advenimiento de la modernidad asumida como paradigma histórico y cultural. Esta posición es compartida por Habermas y Derrida quienes ven la filosofía en el contexto de los traumas de la historia europea del siglo XX.

Para Derrida, toda palabra se ramifica en una serie de conexiones textuales e históricas. Es por eso que su análisis exige la deconstrucción de ideales

¹⁰ Dadas las especificidades de *la novela de la crisis*, de los intereses que la definen, de su carácter políticamente comprometido nos interesa en este punto subrayar la necesidad de un planteamiento filosófico de la idea de política. Para Arendt, es necesario preguntarse, en realidad, qué se entiende al sugerir el término, ¿existe alguna posibilidad concreta de que nuestras sociedades actualicen modelos de organización, desarrollo social basados en la acepción primera del termino? O, las crisis de las sociedades posmodernas pueden encontrar una explicación en las tergiversaciones constantes del término, de la práctica política privada del pensar, en las adecuaciones desiguales del concepto. En este proceso de resignificación de lo político debe adelantarse un análisis exhaustivo de las formas diversas del totalitarismo, remitirnos incluso hasta sus orígenes, no con la pretensión de una filosofía de la historia que revele sus verdades (para Arendt, la filosofía entendida como la posibilidad de hallar verdades absolutas es totalmente inviable), lo que se busca con dicho replanteo es crear a través

que son falsamente neutrales y potencialmente hegemónicos vehiculados a través de prácticas discursivas. Asimismo subraya la importancia del enfoque existencialista sartreano en tanto permite estructurar una dimensión totalmente nueva al concepto de crítica social: “Al hacer filosofía uno se compromete automáticamente con el esfuerzo de tener en cuenta a su tiempo”. Habermas por su parte ubica las razones de la problemática en “el proyecto inacabado de la modernidad”,¹¹ la globalización que divide la sociedad; y otorga a la filosofía la tarea de diagnóstico de evaluación orientada a la cura de la violencia entendida como patología comunicativa. Son todos estos aspectos, parte integral, como queda expuesto, de modelos filosóficos necesarios a la comprensión de la realidad, recursos implementados por la *novela de la crisis* en su intención de una analítica del mundo más completa.

En conclusión Para Arendt, Habermas y Derrida el primer compromiso de la filosofía es con las leyes o instituciones humanas a medida que estas evolucionan con el tiempo. A su vez, la literatura colombiana del XXI hace suyo este compromiso cuando contextualiza las secuelas del proyecto de la modernidad, interpreta los soportes sobre los cuales se sostiene el discurso de la globalización,¹² toma posición e interpreta la relación discurso-poder, los efectos de la industrialización cultural, las ideologías dominantes, las directrices legitimadas que orientan los procesos de evolución sociocultural, el sujeto posmoderno y su dimensión ética, cognoscitiva y física. El primer compromiso filosófico asumido por la literatura es el análisis de las leyes e instituciones sociales en tanto su evolución moldea

de lo político espacios que permitan un nuevo comienzo del hombre libre. La autora desarrolla una síntesis de su pensamiento político en *¿Qué es la política?*

¹¹ Sobre este punto en particular, véase el texto, “Modernidad vs posmodernidad” del mismo autor. Disponible en línea.

procesos de fundación ontológica y axiológica del individuo, afecta en su unidad trascendente los procesos de creación y articulación de la sociedad y la cultura.

La literatura (en general), según criterio propio, no debe desentenderse de dicho problema. En la medida en que se desentiende del contexto cultural, la cotidianidad, la sociedad, problemáticas de los sectores populares, las arbitrariedades, contradicciones del Estado, puede determinarse en su interior una doble desublimación. Como primera medida pierde su carácter artístico, su trascendencia estética, su sentido social; renuncia a las posibilidades de generar efectos de sentido modificadores de estados de cosas y formas de pensamiento. De otro lado, si busca recrear una versión falsaria de la verdad divulgarla e intentar legitimarla, esto es resultado de su renuncia al sentido objetivante que siempre debe acompañar al arte. El carácter sublime (en sentido kantiano) de estas apuestas estéticas integradas en la *novela de la crisis* reside en la postura evaluadora que permite el descubrimiento de la esencia misma de lo real, el reconocimiento de las diferentes caras que le componen.

Así, cuando se piensa en el estudio de la literatura se trae a colación una serie de interrogantes históricos que aún convocan, que generan dudas fundamentales. Se acepta que aún hoy es necesario retomar el debate en torno a la actitud de los escritores de estas nuevas promociones hacia la tradición literaria, estudiar la posición que asumen respecto a la necesidad de una ruptura, el sentir personal en relación con los meridianos intelectuales que pretendan armonizar la producción literaria hispanoamericana, su toma de posición respecto al mercado o al peso de la

¹² Al respecto puede leerse el Ensayo de William Ospina “El surgimiento del globo.” En *Los nuevos centros de la esfera*. Bogotá Aguilar. 2001. 17-38.

cultura mediática en los procesos de construcción de la obra literaria, la noción de compromiso implícita a la construcción del texto, su orientación estética y filosófica y finalmente la responsabilidad que recae sobre la figura del autor en la representación estética de la realidad.

En este aspecto, quizás uno de los textos más relevantes, al menos en lo concerniente al resumen de las preocupaciones estéticas y filosóficas transversales a la generación de los 90's en América latina, es el texto *Palabra de América* publicado en 2004¹³. Los ensayos antologados orientan el ejercicio de la crítica al desvelar en toda su densidad la idea de una nueva narrativa hispanoamericana. Según se entiende, no existen literaturas nacionales, tampoco estereotipos nacionalistas que encasillen la creación literaria, ni tipologías constreñidas por la idea de frontera o región; existe sí, sin duda, una literatura hispanoamericana afectada por los problemas que acusa el contexto latinoamericano, orientada, en consecuencia, en función de inquietudes filosóficas y estéticas semejantes, a saber, la novedad, la tradición, el éxito, el reconocimiento, el pragmatismo o el compromiso, el papel de la crítica, la función social de la literatura. Si se insiste en la división, habrá que aceptar, en todo caso, que en el mundo del arte las reglas afectan a todas las literaturas por igual. Revisamos a continuación el carácter común de tales inquietudes.

¹³ El hilo articulador de los ensayos publicados en *Palabra de América* (Seix barral. 2004) es la preocupación que para autores como Roberto Bolaño, Santiago Gamboa, Mario Mendoza, Edmundo Paz Soldán, Jorge Volpi, Jorge Franco, entre otros, representa pensar la responsabilidad ética del escritor en un momento histórico en que la literatura deviene ámbito colonizado por la lógica del capital. En este contexto se resuelve: ¿qué debe entenderse por “nueva literatura” y cuál su relación con la tradición?, ¿cuál ha de ser su función?, ¿cuál es el *leit motiv* auténtico subyacente al quehacer artístico?, ¿qué posiciones contingentes asume el escritor y la literatura para resistir el embate del ejercicio del poder y la industria? Todas las respuestas ensayadas reflexionan en torno a categorías socioculturales justificantes de la sentencia que en el texto inicial expone Roberto Bolaño: “el escritor escribe por reconocimiento”.

Al tratar el concepto de novedad, inherente a la idea de nueva narrativa hispanoamericana, Edmundo Paz Soldán, analiza el alcance del fenómeno de Mcondo y Crack como inclusión o desarrollo de una ruptura estética. A partir del estudio de la narrativa de Fuget y Fresán argumenta posturas respecto de la tradición, analiza el papel de la cultura de masas en la estructuración de un universo narrativo hispanoamericano donde la discrepancia de pareceres dinamiza la creación artística, desvela, a pesar de los antagonismos, aspectos que afianzan la unidad del grupo generacional. Ignacio Padilla en “Mcondo y El Crack: dos experiencias grupales” desliza cuatro precisiones en relación con estas dos experiencias estéticas. No obstante, lo más interesante desde el punto de vista de esta tesis es la justificación que Padilla atribuye a dicha ruptura. Las razones o las motivaciones que en medio de la discrepancia y la diferencia permite la consolidación de la unidad en medio de la promoción. Las causas son fundamentalmente dos, las cuales expone Padilla en los siguientes términos. “Lo que nos ha congregado de esta forma no es una estética, sino una actitud hacia la literatura y hacia el lector: hacia la literatura porque ésta merece ser escrita con admiración y reverencia; hacia el lector, porque éste merece que se respete su inteligencia y se le exija por tanto que participe activamente en el proceso literario” (2004 143).

Según anota, los escritores de su promoción tienen la oportunidad no sólo de denunciar las consecuencias atroces del derrumbamiento de las utopías, sino generar las nuevas (145). Su reflexión termina con una pregunta que al parecer más que una duda representa la orientación clara definitiva de hacia dónde se debe dirigir la nueva narrativa hispanoamericana:

Me pregunto también quién va a proponer las nuevas utopías y a señalar los errores de las que hoy se nos ofrecen cuando los pocos intelectuales que se han atrevido a hacerlo, rara vez miembros de nuestra generación o de nuestro continente, han sido descartados o censurados por el fanatismo o por el patriotismo. Y me pregunto finalmente qué esperanza podemos darle a América latina en su dolorosa transición democrática si insistimos en no involucrarnos en ella (147).

Roberto Bolaño declara que la literatura no es Borges ni Macedonio Fernández ni Onetti ni Bioy ni Cortázar [...] ni muchos otros. Se pregunta a sí mismo ¿Qué pueden hacer Sergio Pitol, Fernando Vallejo, y Ricardo Piglia contra la avalancha del *glamour*? Poca cosa” (2004 32). La literatura, sobre todo en Latinoamérica, y sospecho que también en España, es éxito, éxito social [...] “Los escritores actuales no son ya, como bien hiciera notar Pere Gimferrer, señoritos dispuestos a fulminar la respetabilidad social ni mucho menos un hatajo de inadaptados sino gente salida de la clase media y del proletariado dispuesta a escalar el Everest de la respetabilidad, deseosa de respetabilidad” (33). “Los escritores ahora buscan el reconocimiento, pero no el reconocimiento de sus pares sino el reconocimiento de lo que se suele llamar “instancias políticas”, los detentadores del poder, sea este del signo que sea, [...] y, a través de este, el reconocimiento del público, es decir la venta de libros que hace felices a las editoriales pero que hace más felices a los escritores”. El imaginario de escritor dista de revalidar la figura del poeta indigente e infame, o la del sifilítico paria del mundo; a esta se superpone la estampa del sibarita afamado cuyo reconocimiento hace de él objeto de culto y consumo. La anterior es una postura lapidaria que encuentra réplica en los demás escritores integrantes de la generación. Para Bolaño es claro el verdadero punto de origen de la literatura hispanoamericana; no es o tiene nada que ver con compromisos idealistas para con las letras o el arte.

¿De dónde viene la nueva literatura latinoamericana? La respuesta es sencillísima. Viene del miedo. Viene del horrible (y en cierta forma bastante comprensible) miedo de trabajar en una oficina o vendiendo baratijas en el paseo Ahumada. Viene del deseo de respetabilidad, que sólo encubre al miedo. [...] Francamente, a primera vista componemos un grupo lamentable de treintañeros y cuarentañeros y uno que otro cincuentaño esperando a Godot, que en este caso es el Nobel, el Rulfo, el Cervantes, el Príncipe de Asturias, el Rómulo Gallegos (18-19).

Si bien la ruptura no vende, tal cual lo declara Bolaño en estos ensayos, es necesaria. “El tesoro que nos dejaron nuestros padres o aquellos que creímos nuestros padres putativos es lamentable” (21), mas no en el sentido de su escaso valor estético. No es un reproche destinado a depreciar la tradición, es una postura frente a la necesidad de superar tal legado. Lo lamentable sería permanecer estancado en la reproducción de modelos cuando se hace evidente y necesaria una renovación de las letras hispanoamericanas.

Fernando Iwasaki, en la primera parte de su ensayo “No quiero que a mí me lean como a mis antepasados” pone en tela de juicio el concepto de “recepción”, argumenta las razones por las cuales en España no se puede hablar de la recepción de la novela latinoamericana. En un segundo momento expone que “durante los últimos años la cultura ha dejado de ser una sensibilidad o la expresión de una sensibilidad para convertirse en un negocio que cada día exige más imagen, diseño y publicidad, y bastante menos crítica, creación y conocimiento (2004 111). Desde este punto de vista la promoción de una obra de arte se convierte en estrategia corporativa.

A la sombra de este proceso de mediatización de la promoción cultural la crítica ya no es literaria, deviene mercantil (114). Al tenor de estos aportes críticos difundidos en los medios de comunicación se ha prefabricado una

idea equivocada, al menos sesgada, de lo que es la literatura latinoamericana. Para el escritor peruano: “muchos críticos y especialistas universitarios, definen lo “latinoamericano en función de la identidad nacional, del conflicto social, de la némesis indígena o de los ecosistemas amenazados y cuando no encuentran dichos ingredientes en una novela mexicana, chilena, argentina, le niegan fulminantemente su naturaleza hispanoamericana” (119). Desde este punto de vista, aclara el autor:

La crítica española –especialmente la de los medios de comunicación- no está preparada para leer la nueva narrativa hispanoamericana desde la perspectiva de la literatura comparada, pues sigue empeñada en enmarcar al autor en su contexto histórico-socio-económico, constreñirlo dentro de su propia tradición literaria nacional y definir los temas recurrentes de su universo narrativo en clave social, política y a ser posible precolombina. Es decir, que la aproximación sociológica prevalece sobre la literaria o filológica (121).

Jorge Volpi, en “El fin de la narrativa latinoamericana” y siguiendo las reflexiones apócrifas de Lucius J. Berry, propone una reconstrucción del estado de la literatura de 2005-2055. Si luego del 49 al 2005 puede hablarse, en términos generales de un esplendor de las letras latinoamericanas, bien es sabido que “a toda época de esplendor le sigue una decadencia, y eso ocurrió a partir de ese momento. Dominada por la autocomplacencia y demolida por el mercado, poco a poco la literatura hispánica desapareció de la faz de la tierra. (2004 207) Las causas de este olvido soterrado son fundamentalmente cuatro a saber, negación de las sugerencias hechas por la tradición, la preferencia por un lenguaje internacional una especie de koiné literario o español estándar, la obsesión por los premios y la pérdida de la condición de escritores hispánicos (208).

La causa de este suicidio literario, de esta desnaturalización se marca a partir de la década de los noventa en el momento en que los escritores

hispanoamericanos comienzan a rebelarse torpemente contra su condición de hispanos. Se elimina así la identidad de la narrativa hispánica. Desde el punto de vista de esta reflexión Mcondo y Crack son cofradías con afán teatral, vocación de dirigirse a los *mass media*, motivados más por la publicidad y el mercado que la verdadera literatura (211). El exotismo y la variedad temática derivan no de un afán artístico como de la voluntad consciente de integrarse al mercado internacional.

Está claro que para Volpi, tales planteamientos pueden ser no del todo falsos, aunque su mayor contribución radica en puntualizar “la permanente incomprensión de buena parte de la crítica literaria hacia las novelas escritas en esta región del mundo durante la segunda mitad del siglo XX” (214-215). Contra argumenta lo que él denomina una miopía soterrada, ataca la revalidación de un nacionalismo en contra del cosmopolitismo manifiesto de los escritores de su generación, subraya que el gran error de la crítica en general “consiste en seguir viendo la narrativa latinoamericana como una gran singularidad en vez de como una vertiente excéntrica pero no por ello menos esencial de la literatura occidental. Dicha crítica se equivoca al considerar que el boom representa el modelo supremo del escritor latinoamericano, se equivoca al motejar de inadecuado el cosmopolitismo cuando alrededor de esta actitud los escritores de la generación del boom fundaron y generaron lo mejor de la tradición, construyeron una tradición que a fuerza de ser generosamente universal se volvió provechosamente nacional (217).

En conclusión, aquello que la crítica llama torpemente el éxito de la globalización, el triunfo de la mentalidad colonial y el mercado no es otra cosa que un intento de fuga que adhiere a la noble tradición de rehuir lo latinoamericano. Por eso si se señala a los escritores de principios del siglo

XXI como artífices de destruir la literatura hispánica a causa de conjeturas infundadas, Volpi agrega que:

La gran tarea de los escritores de América latina de la primera mitad del siglo XXI consiste justamente en completar, de modo natural y sin escándalos, este necesario y vital asesinato. Como demostraron los escritores del *boom*, la narrativa latinoamericana solo persistirá como una tradición viva y poderosa si cada escritor latinoamericano se empeña en destruirla y reconstruirla día con día (223).

A partir de esta relación entre filosofía, literatura y posmodernidad se orienta la construcción de proyectos narrativos en función de crear un nuevo humanismo, de desarrollar la filosofía antropológica que aporte respuestas a la pregunta: ¿qué es el sujeto? Ahora bien, al hablar de humanismos es necesario incorporar una rectificación. Desde el punto de vista de la filosofía si bien los humanismos nacionales amigos de la lectura, tal cual lo señala Sloterdijk (2006 26) vivieron su momento de esplendor entre 1789 y 1945, hoy debe hablarse de un replanteo substantivo en las preguntas por el ser, el trasfondo adoctrinante centrados en la domesticación del hombre. Según este autor, con el establecimiento mediático de la cultura de masas en el Primer Mundo a partir de 1918 (radio) y 1945 (televisión) “las sociedades modernas sólo ya marginalmente pueden producir síntesis políticas y culturales sobre la base de instrumentos literarios, epistolares humanísticos. (28)

Es a partir de la lectura de Heidegger, en su ensayo sobre el humanismo fechado en 1946, que se propugna por una supresión del término humanismo degradado en las prácticas de poder, por recuperar la verdadera práctica del pensar en su dimensión existencial-ontológico. Es el pensar rememorante (*andenken*) que otorga al pasado una función relevante en la interpretación del presente, y a la memoria de ese pasado no tanto una

función acumulativa; sino un cuestionamiento crítico del acontecimiento que rememora. Es la experiencia del *pensar* consciente de las resonancias todas del pasado, de su presencia siempre latente, a modo de palimpsesto, que permite comprender la construcción del presente, o de un porvenir que se muestra abiertamente anti-humanista: “La memoria es la congregación del pensamiento [...] con miras a lo que nos sostiene” (Heidegger 2005 15-16). Repensar las bases de la razón dominante, los efectos de su legitimación; sólo en estos términos puede *pensarse* un nuevo humanismo, puede actualizarse un arte funcional a su instalación.

Explica Heidegger que nos adentramos en lo que es pensar cuando pensamos nosotros mismos. Pero antes debe reconocerse que debe pensarse sólo lo que merece pensarse, lo que es interesante. Añade que se aprende el pensamiento cuando se atiende lo que da qué pensar. Para el Autor lo más relevante en torno a su tesis es el hecho de que lo que más merece pensarse en nuestro tiempo problemático es el hecho de que no pensamos. El asunto radica en que no se piensa lo que debe ser pensado en un sentido esencial, en que lo merecedor mismo de ser pensado se aparta del hombre y se ha apartado desde hace tiempo. Lo justo es resolver las dudas, sustraerse a todo cuanto condiciona el pensar para pensar desde y por sí mismo, y hallar los modos de desarrollar la razón a través del pensamiento. A fin de cuentas, señala Heidegger, somos un signo por interpretar (15-23).

El modelo producto de la relación filosofía-literatura esbozado en este apartado, característico de la *novela de la crisis*, permite abstraer de entre las representaciones y elaboraciones simbólicas incluidas en los textos literarios perspectivas críticas de la realidad, promotoras de un pensamiento autónomo, capaz y comprometido con la percepción hipercrítica del mundo objetivo y sus fenómenos. En el mismo sentido, si se entiende el arte como

vehículo de sistemas de pensamiento interpretativos de la realidad, la tarea de hacer accesibles las orientaciones críticas del texto recae en la teoría estética. En consecuencia, su labor es fundar una nueva ética de la interpretación (Vattimo 2008 95-112), difundir modelos lectores que orienten los modos en que ha de interpretarse sistemas analíticos (inherentes a la obra) aplicados sobre la totalidad de las prácticas sociales, las creaciones del hombre, los productos culturales. Modelos funcionales al estudio de la subjetividad detrás del autor, las razones que soportan su posición y los efectos de sentido que persigue su obra. Dichos modelos deberán dar cuenta, incluso, de por qué la novela resiste la uniformidad en procesos de representación reducidos a la refracción mimética de una versión de la realidad tan acomodaticia como excluyente.

Las fallas en la actualización de estos nuevos modos de leer hallan explicación en la lectura de la crítica nietzscheana anti-humanista contenida en las páginas de *Así habló Zarathustra*. Nietzsche [...] cree percibir, tras el claro y alegre horizonte de la domesticación escolar de los hombres, un segundo horizonte más oscuro: la anulación radical de la posibilidad del pensar (Sloterdijk 2006 63). En esta dirección, Nietzsche (1872) y Derrida (1998)¹⁴ hablaron sobre el porvenir de nuestras escuelas: la ignorancia, el analfabetismo, la deshumanización de la educación son perversiones convenientes.¹⁵

¹⁴ El porvenir de la profesión o La Universidad sin condición (1998). Es una conferencia en la que el filósofo francés argumenta en torno a la verdad como profesión y único compromiso de la Universidad. El medio ha de ser la fundación de unas nuevas humanidades. Texto traducido por Cristina Peretti y Paco Vidarte. Disponible en www.jacquesderrida.com.ar Recuperado en 26/11/2012.

¹⁵ En América latina, Eduardo Galeano, Estanislao Zuleta, Carlos Fuentes, entre otros, han mostrado que las especificidades mismas de los espacios culturales latinoamericanos en que se “piensa” y se improvisa la escuela deben hacer frente a aspectos condicionantes en donde por encima de desborde de la demanda en relación con la oferta, precariedad del oficio docente, la precariedad de los recursos y los espacios de educación, la deserción escolar a causa del pragmatismo de la

En este panorama desolador se afianza la ignorancia. No es un problema añejo que se resuelva barajando cifras aritméticas, redactando informes algebraicos ininteligibles a la burocracia (idónea o no es un aspecto que no hace falta preguntar) designada con la responsabilidad de dinamizar/optimizar el aparato educativo. Sería injusto aseverar que la precariedad de dicho aparato obedece a la falta de conciencia social o a la inexistencia de intelectuales comprometidos, a la falta de interés de la academia por mediar en los conflictos propios de la vida social. El problema real radica en que la participación consciente es una acción medrosa, retráctil, que se apoca ante el grado de brutalidad y salvajismo con que suele atacarse iniciativas transformistas, a la satanización de la Universidad como poder político, y a la cacería de brujas en contra de la intelectualidad activista.

Este propósito encriptado en la retórica del poder atomiza el propósito primario del humanismo, se destina a la supresión tendenciosa de la necesidad de pensar el ser, de comprender su circunstancia y de destinar su existencia en función de la aceptación borreguil de las imposturas de la verdad oficial. Para Zarathustra el empequeñecimiento del hombre, es decir su renuncia a la accesis del pensamiento, circunstancia que hace de él un superhombre, representa la refutación más fuerte del humanismo clásico, es decir como utopía de la domesticación humana. La *novela de la crisis* en pos de ese nuevo humanismo, echa mano del compromiso inapelable al revisionismo crítico del hombre, la memoria, la identidad y la cultura.

supervivencia, el hambre, la guerra, la elitización de la educación, la retirada del estado en la responsabilidad de garantizar el derecho a la educación, se superpone con

1.4 La literatura colombiana frente a la crítica literaria.

En el transcurso de estos últimos años Colombia ha venido forzando (el verbo no exagera), desde la academia y la crítica especializada, el reenfoque analítico de la producción literaria nacional. Aunque su efecto no es inmediato al rectificar concepciones inexactas en torno al concepto de arte y crítica del arte, tampoco puede decirse que sea éste un esfuerzo anémico, aislado o poco funcional. En realidad dicha iniciativa involucra la agencia responsable de centros culturales instalados en el seno de la capital y ciudades principales. Cito a modo de ejemplo intervenciones destacadas con nombre propio: Instituto Caro y Cuervo, Centro Cultural Gabriel García Márquez, Centro Cultural El Eje, Biblioteca Nacional, Biblioteca Luis Ángel Arango, congresos universitarios, Casa de poesía Silva, Festival de poesía de Medellín, Fundalectura y, paradójicamente, La Feria del libro en sus innumerables versiones. Instituciones que propugnan por crear espacios de diálogo con escritores consagrados, reconocidos o aspirantes en temas que convocan; propiciar debates en donde discutir las problemáticas múltiples de la escritura literaria y, finalmente, preconizan la necesidad de adoptar posturas críticas frente a la crítica viciada. Sin duda, iniciativa coherente cuya circunstancia acusa la degradación estética que propala, a través de la crítica comprometida, el imperativo mercantil.

Al intentar salvar el bache de la impostura (de la lógica mercantil sobre la objetividad analítica) se actualizan enmiendas conceptuales que habrán de purgar la crítica literaria de intereses extraestéticos. Por ejemplo: perdida la fe ciega depositada en el concepto de generación, se sugiere la idea de

diferencia y con total autoridad la voluntad de la ignorancia.

promoción. A raíz de esta enmienda, elemental apenas en apariencia, se difuminan diferencias de orden cultural que permitieron, hasta ahora, el encasillamiento de la producción literaria de acuerdo a criterios como edad (o año del autor), intereses temáticos y características formales de la obra. Antes bien, se considera el tratamiento distinto de la dialéctica intergeneracional, no se juzga ya anacrónica la confluencia de alternativas estéticas dispares, se hace necesaria la estructuración de un nuevo canon literario exorcizado de la tradición a través de rituales parricidas y, finalmente, emerge explícita la relación entre teoría crítica literaria y disciplinas como historia de la cultura, estudios culturales en aras de profundidad analítica al revisar las opciones temáticas que elabora la novela de la crisis actual. Tras esta orientación culturalista se legitima la dialéctica urbe-sujeto como objeto de conocimiento.¹⁶ Significa esto que a partir del escudriñamiento de la relación dialógica entre sujeto y urbe se pretende resolver interrogantes de orden existencialista asumidos por la literatura.

Tras la aplicación del modelo crítico bosquejado se advierte que, en realidad, los volúmenes significativos de nuestra literatura nacional pueden acomodarse holgadamente en una biblioteca frágil y estrecha. Esto, más que sentencia fatalista es un hecho verificable, amén de la generosidad ingenua que apretuja en los mismos anaqueles títulos indignos. Querer ampliar la lista de autores nacionales a base de arbitrariedades y juicios infundados es, según criterio propio, un sofisma insostenible. Quizá pueda reconocerse en el deseo de sobreestimación de nuestras letras intereses diversos, cuya incidencia ha lastrado la crítica literaria con una laxitud impropia. Con todo, el mérito de la literatura colombiana radica en que

¹⁶ Al respecto puede leerse Luz Mery Giraldo. Prólogo a la edición de *Cuentos Caníbales. Antología del cuento bogotano*. Publicado por Alfaguara en 2002 y

pese a soportar participaciones infortunadas que le empobrecen, ha logrado incorporarse de manera representativa; es decir, no recurrente, ni mucho menos concurrida, al flujo de la literatura hispanoamericana. Es necesario precisar en este punto que la anterior afirmación no es un juicio despreciativo tendiente a reducir a la insignificancia el aporte de los escritores colombianos, o que desconoce su participación, cuando no esencial sí pertinente y propositiva, en la discusión filosófica concerniente al ser hoy, a los modos de concebir tiempo y espacio propios de nuestra era, de pensar nuestra época agenciada a través de la literatura universal. Lo verdaderamente importante para nuestra investigación es subrayar que a raíz de dicha afirmación se delimitan, asimismo, las reglas de inclusión que orientan el desarrollo de la *novela de la crisis* en Colombia.

El modelo crítico convenido en estas páginas obliga la adopción de perspectivas globales; que incluso pueden juzgarse relativas considerado el número de autores escogidos. En descargo nuestro diremos que un corpus de obras reducido, por un lado, no es insuficiente, y del otro, no constituye impedimento para valorar dentro del campo de producción artística nacional la relevancia en las tendencias predominantes. El contraste permite dilucidar que existen posturas pensadas a partir de su adaptabilidad a otros formatos –el cine y la televisión– posturas que ilustran el surgimiento de cierto canon prosaico derivativo. De forma semejante es viable ubicar apuestas estéticas que afianzan el propósito último de la *novela de la crisis*, es decir, que transgreden los estereotipos en la representación de la realidad cultural, que cuestionan procesos epistemológicos significativos en cualquier época y contexto.

¿De qué modo tales esfuerzos estético-creativos elaboran sistemas filosóficos-universales (o aplican aquellos ya existentes) adecuados para interpretar y explicar el modo en que se percibe la crisis?, ¿qué recursos elaboran para representar su circunstancia inmediata? Si bien puede hablarse de escritores contemporáneos conocedores los unos de los intereses y de la obra de los otros, conformados como agentes culturales en el seno de la misma sociedad, y con intereses filosóficos afines, es evidente que su obra tiene en común la intención manifiesta de la diferenciación, de no parecerse, de ser distinta. Sin embargo, y pese a este esfuerzo imperativo, la vertiente conceptual de fondo es la misma: el problema existencial abordado es similar, los sujetos y los personajes recreados o representados adolecen de la misma sintomatología (Esteban Hinestroza, en *Vida feliz de un joven llamado Esteban*, Jacobo Lince y Andrés Zuleta en *Angosta*, Víctor Silampa en *Perder es cuestión de método*, Jesús Castelblanco y Gerardo Montenegro en *Los hombres invisibles*, Rosario Tijeras); son todos sujetos inadaptados, fracasados, frustrados de múltiples maneras, desesperanzados, víctimas de la historia nacional, seres anodinos oprimidos por el poder arbitrario y violento del Estado, desterrados, perseguidos a causa de sus ideas, incomprendidos, blancos directos o indirectos de la política de terror instaurada, (Abad Gómez en *El olvido que seremos*, Andrés Zuleta en *Angosta*, Oswaldo Estévez en *Los hombres invisibles*), remanentes de la pugna bipartidista que polarizó al país y definió los perfiles de su historia, individuos sin tiempo, anclados en el presente, amnésicos (por voluntad) del pasado, sociópatas periféricos que se saben sin posibilidad de un futuro mejor. El antagonista es sólo un punto axiológico de contraste que enfatiza la problemática inmanente al personaje principal y la experiencia de su circunstancia.

Anotamos que en las letras colombianas se desarrollan de manera sincrónica apuestas estéticas definibles dentro de la novela histórica, negra o policiaca, novela de conocimiento; se apuesta también por el desarrollo de ficciones narrativas de índole realista, testimonial, biográfica o autobiográfica que han colonizado géneros como el cuento y la poesía¹⁷.

Pueden identificarse orientaciones cónicas, verbi gracia, Fernando Vallejo, quien hace tiempo, desde la década de los ochenta, le declara la guerra a la estupidez nacional, al abuso, la mentira y la violencia. El antioqueño, referente obligatorio de la promoción de los 90's, crea una propuesta hiperrealista que recupera la memoria sin miedo a decir la verdad, sin miedo al escándalo.

[...] se puso a contar cinematográficamente esta Colombia nuestra que es inocente y malintencionada al mismo tiempo, este país violento que se desangra vertiginosamente como si no pasara nada y que perdido en sus fanatismos patina en su propia historia. Para Vallejo contar es descubrir recreando con la mayor fuerza posible la realidad descarnada que es su materia prima. Pero, claro, tuvo problemas, porque para el país que no recuerda la **memoria** es una amenaza, una vergüenza que nadie está dispuesto a aceptar (Murillo, 2003).

Motivados por tal iniciativa, tal vez al asumirla como consecuente con las necesidades (individuales y colectivas) de las sociedades latinoamericanas

¹⁷ Las razones atribuidas al ocaso o crisis de la poesía en Colombia luego de la década del 70 son: “una supuesta no participación en los conflictos y debates fundamentales de nuestra época” y como consecuencia “la traición de que ha sido víctima por parte de sus lectores”. La acusación es del todo injusta, producto de la incompetencia lectora, inhábil al descodificar los sistemas simbólicos a través de los cuales la poesía sugiere otras realidades posibles opuestas a la insidiosa realidad presente. En el discurso de aceptación del premio *Right livelihood* o Nobel alternativo de la paz concedido al Festival de poesía de Medellín versión 2006 por sus esfuerzos en construir la paz, Fernando Rendón (Director), expuso el compromiso social de la poesía, destacó su papel histórico en la transformación del espíritu humano, su participación crítica en la lucha de los pueblos por “la certeza de una edad sin opresión”; argumentos que desvirtúan tal imputación. David Jiménez. “La poesía desde 1970.” Y Ramón Cote Baraibar “Poesía colombiana en la década del noventa”. *Gran enciclopedia de Colombia Literatura II*. Bogotá. Círculo de Lectores. 2007. 243-276.

y de paso como recurso para desembarazarse de la influencia garciamarquiana se inscriben en el campo de producción literaria nacional, tomas de posición afines. Abad Faciolince, da continuidad al texto biográfico, testimonial y memorístico con intención de determinar e interpretar los estados de afectación psíquica de los sujetos al permanecer expuestos, sin remedio, al influjo de las instituciones estatales (*Fragmentos de amor furtivo*. 1998); apuesta incluso por denunciar la degradación corrupta de medios y agentes al servicio de la organización del Estado (Angosta. 2003), ilustra la desublimación del arte (*Basura*. 2000). Jorge Franco Ramos participa de este propósito crítico del terror y la violencia desarrollando la temática sicaresca¹⁸ (Rosario Tijeras. 1999), posteriormente desidealiza el sueño americano al exhibir las condiciones que median en su materialización (*Paraíso Travel* 2000).

Santiago Gamboa inscribe su apuesta en el marco de la novela biográfica, intimista autoficcional. Su proyecto se mueve en el género de la novela negra urbana; sus personajes descienden a lo más marginal de la ciudad (Bogotá, Pekín, París, Roma, Jerusalén, Bangladesh), para exhumar ese otro mundo existente y negado en donde se conmina a los marginales de la sociedad. *El síndrome de Ulises* (2005) representa, grosso modo, la negación categórica del ideal de los latinoamericanos de encontrar en Europa el espacio y las posibilidades para el desarrollo íntegro de su personalidad. El periplo efectuado por los personajes, las circunstancias en que se da la búsqueda, las consecuencias, el contraste entre lo abandonado y lo obtenido configura un panorama desolador, desesperanzador y define

¹⁸ Al respecto pueden leerse los textos de Erna Von der Walde “La sicaresca colombiana: narrar la violencia en América latina” en www.nuso.org Margarita Jácome. *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín. Eafit. 2009. La entrevista a Héctor Abad Faciolince hecha por Jaime A. Orrego. En www.escriitoresyperiodistas/NUMERO27

la condición civilizada (hiperdesarrollada, industrializada) de culturas de primer orden como una cortina de humo para ocultar su decadencia moral.

El mismo propósito crítico encuentra continuidad en la propuesta de Mario Mendoza. *Satanás* (2002), recrea la ubicuidad del mal, y la forma en que se propala, devela los efectos, a todo nivel, de la expansión de esta epidemia. En *Los hombres invisibles* (2007) da cuenta de la abulia terminal que inocular al hombre sentirse totalmente fracasado en un mundo dogmático, cuadriculado que no deja espacio para la persecución a ultranza de los sueños, que aliena y castra. En *Buda blues*. (2009) la posibilidad de superar el agujero de la violencia, la incomunicación y la indiferencia, radica en la capacidad de resiliencia que genera la lectura crítica. *Apocalipsis* (2012) cierra el ciclo. En términos generales puede apuntarse que “el grueso de la literatura colombiana actual expone una serie de características de corte desesperanzado, delirante, enfermo y de inconformidad. El corte thanático en la literatura colombiana no es nuevo. Sin embargo, presenta una notoria acentuación e incluso una variante: la autorreflexión iconoclasta acerca del vacío de las utopías (García Dussán 2005). En la tercera parte de esta tesis se desarrolla un análisis más riguroso de cada proyecto narrativo.

Otra de las constantes es el trasfondo autobiográfico o biográfico. El escenario de lo autobiográfico permite al autor los siguientes recursos: en primer término, la formulación de puntos de vista más fiables, estructurados a partir del conocimiento directo de los eventos, en caso contrario, alude a una participación indirecta que permita, en todo caso, acceso a los hechos y a las fuentes de información; dos, en consecuencia la opción de construir un universo verosímil; tres, depurar los modelos aplicables al análisis de los fenómenos de la comunicación que rigen la vida social; cuatro, el entronque de la memoria individual y la memoria

colectiva; y quinto, desarticular todo el entramado comunicativo para justificar el carácter pertinente de los argumentos incorporados en el universo representado por el texto.

Andrea Fanta, en *Literatures of Abandonment* (2007) propone una lectura de la literatura colombiana que incluye los autores aquí tratados. No obstante, en este trabajo el marco teórico es propuesto casi que exclusivamente por Jean Baudrillard quien cuestiona la historia a partir de su relación con hombres residuales, artífices de sociedades marginales consumidas por el capitalismo y las canecas de la historia. Desde este punto de vista cabe pensar que a la par de la resignificación de conceptos como historia, individuo, democracia, propias de un proceso de resistencia, se hayan gestado modificaciones en los modos de pensar que atañen a la conciencia colectiva. En efecto, se ve al individuo como un sujeto apartado de los procesos, marginal del capitalismo que resiste a este proceso oficial de exclusión creando versiones paralelas de las instancias de las cuales es marginal. Así es posible hablar de una *parasociedad*, *parahistoria*, *parademocracia*; igualmente válidas en tanto se instauran como mecanismo de permanencia de aquellos considerados desechables por los regímenes oficiales.

A todo concepto avalado por el discurso oficial, a todas las verdades por ellos instauradas corresponde entonces un *paraconcepto*, una *paraverdad*; que no es necesariamente una mentira. En el plano del arte puede hablarse incluso de una *paraliteratura*. La intención de los autores abordados será en consecuencia, la creación de un lenguaje propio de lo marginal, un lenguaje consecuente con la expresión de esa tal condición de marginalidad y de desposesión múltiple del sujeto, funcional a la representación estética del *paramundo* y la *paracultura*. Esta marginalidad, transversal a los

proyectos narrativos en cuestión, encuentra puntos comunes al sugerir que: se es marginal en una sociedad en que la heterodoxia política e ideológica es improbable o silenciada a través del régimen de terror que impone el totalitarismo absolutista. Se es marginal también cuando se milita en el deísmo gnóstico o en el ateísmo exacerbado, cuando se carece de poder adquisitivo en una economía precaria con delirio de auto-sostenibilidad, marginal en tanto se carece de elegancia, belleza, glamour, indispensables para encajar en la sociedad de consumo.

En el universo representado en sus páginas, el fenómeno deconstruido exhibe toda su dimensión problemática: el mundo como totalidad se divide en dos partes, una de ellas oficial y minoritaria, perfilada por los agentes y detentores del poder, por los regímenes absolutistas y sus auspiciantes, por las clases dirigentes, los monopolios financieros, las multinacionales, por el Estado y las instituciones aliadas: ellos conforman el centro. La otra parte integral se ubica en la periferia, desde allí pugna por participar un sector amplio, afectado por la realidad establecida, utilizado de manera tendenciosa en la legitimación de tal orden, sobornado a partir de las prebendas que genera la participación relativa (nos referimos al mayor o menor grado de acceso al dinero) en el sistema; son individuos acosados, perseguidos, masacrados y reducidos cuando sus iniciativas ponen a tambalear los cimientos del orden central. Hacia donde se mire pueden ubicarse desechos de este orden social, sujetos prescindibles, ajenos, ignorantes de los mecanismos que hacen mella en su capacidad de crítica. Sólo una pequeña minoría permanece consciente de tales estratagemas de control; son los desesperanzados, exiliados, evadidos, desencantados, desadaptados cuya historia ilustra los efectos devastadores que puede generar la pasividad frente a la dominación del sujeto.

Los interrogantes derivados de la lectura de su obra entroncan en intereses filosóficos semejantes: ¿hacia dónde dirige este afán de hacer parte de la lógica globalitaria?, ¿qué repercusiones trae a las sociedades y a los individuos hacer parte del proyecto planetario de homogenizar la cultura?, ¿en qué medida estamos obligados a aceptar como propia la cultura de otros a despecho de la nuestra? “La expresión de “mundialización de la cultura” (Warnier 2001) designa aquella circulación de productos a escala global que suscita reacciones controvertidas. Unos lo asocian con las promesas de un planeta democrático unificado por una cultura universal, un planeta reducido por los medios de comunicación a las dimensiones de una aldea global. Otros la ven como la causa de una ineluctable pérdida de identidad que deploran. Algunos otros finalmente luchan para afirmar su particularismo, incluso haciendo uso de la violencia. Su teoría busca resolver, tal cual lo expone en su texto, el problema de la cultura definiendo las claves de interpretación del mercado internacional de bienes culturales, sus contextos y efectos.

Dicha tarea supone el desmonte de las acepciones atribuidas históricamente al término así como, en términos de George Yúdice (2002), el estudio de los usos y desusos que se le atribuyen la era global. Según este último, la viabilidad de la cultura hoy o de cualquiera de las actividades intelectuales esenciales en la vida de los pueblos, depende, primero de su utilidad, segundo de su auto-sostenibilidad económica. Desde el punto de vista de lo estrictamente artístico –estético la discusión en torno a la globalización de la cultura se hace imprescindible en tanto genera cánones diferentes de apreciación del arte y la literatura. En tanto bienes culturales de libre intercambio ¿qué uso se da al arte y las letras en la era de lo global? Por otra parte, ¿cómo pensar el mundo, la historia, el ser, su existencia basados

en sistemas filosóficos instaurados sin purgar los prejuicios maniqueos sobre nuestro mundo, historia, ser y existencia?

Son muchos los criterios que se involucran en la definición y evaluación de la novela actual. Octavio paz en “Invención, Subdesarrollo, Modernidad” expone que “el valor de una obra reside en su novedad: invención de formas o combinación de las antiguas de una manera insólita, descubrimiento de mundos desconocidos o exploración de zonas ignoradas en los conocidos” (2000 26-31). La ruptura que propugna la *novela de la crisis* no es una ruptura que implique cambios radicales en cuanto a las materias representadas; el cambio se actualiza en las formas de representar, puede ser apenas perceptible al buen lector capaz de hallar en espacio, tiempo, asunto y personaje las variaciones que proyecten nuevas exploraciones, las revelaciones o las sorpresas que Paz considera obligatorias de la novela en los tiempos que corren.

Abad Faciolince reescribe la historia para dar una nueva dimensión a la memoria, desarticula la fusión gratuita de pasado, presente y futuro en el presente para desarrollar una interpretación más acertada del pasado, penetra con hondura en el desmoronamiento emocional, psicológico del individuo expuesto, sin el blindaje de una conciencia crítica fuertemente cimentada, a la influencia de los discursos institucionales; en la obra del antioqueño el individuo desposeído de su libertad se desmorona preservando para sí la dignidad de la conciencia de conocer el origen de su miseria personal.

Mendoza, concibe un mundo dual en todas sus dimensiones. En dicho espacio lo feo, el vicio y la maldad alcanzan dimensiones desconocidas, intuitas, en el mejor de los casos, por un sector minoritario de la población.

Para Mendoza existe una versión aceptable de la violencia, es esta la versión masificada. No es nada extraño que a pesar de su crudeza la práctica de ignorarla haya devenido costumbre. Frente a esta se ha creado inmunidad y se actúa con indiferencia. Existe, sin embargo, una versión censurada, desconocida frente a la cual no se puede no reaccionar, esa reacción implica el grito vitalista del que habla el autor. Santiago Gamboa, desmarca el erotismo de ortodoxias castrantes, hace de la exploración del cuerpo, de la liberación en la práctica imaginativa del sexo el frente ideológico desde el cual hacer resistencia a la homogenización del pensamiento.

No es la búsqueda gratuita o pragmática de rasgos diferenciales que permitan definir un estilo, asociar un nombre con una serie de marcas personales. Para los autores mencionados, el grado de diferencia evidente en su obra resulta de la adecuación de lo dicho en el texto con lo que resulta impronunciable en el discurso oficial, con lo censurado. Es una alternativa transgresora que pretende llenar con representaciones críticas las lagunas que garantizan el continuismo de la crisis en su versión actual. En la época moderna en que predomina el espíritu crítico no existen lineamientos, tampoco encasillamientos que impongan la univocidad incontrovertible a los objetos de la representación. Para Octavio Paz, “si los artistas aspiran a ser originales, únicos y nuevos deberían empezar por poner entre paréntesis las ideas de originalidad, personalidad y novedad: son los lugares comunes de nuestro tiempo” (2000, 28). Abad Faciolince, Franco, Mendoza y Gamboa acatan su consejo.

II Parte

**DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN *LA NOVELA DE LA CRISIS*;
UNA LECTURA CRÍTICA DE *EL OLVIDO QUE SEREMOS* DE
HÉCTOR ABAD FACIOLINCE.**

2.1 Héctor Abad Faciolince: realismo escéptico y memoria histórica como alternativa filosófica literaria.

¿Cómo juzgar la obra de Héctor Abad Faciolince? Empezamos por considerar que definir la relevancia de un texto depende de variables diversas (revisadas siempre desde un enfoque diacrónico) que afectan a la obra en el momento mismo de su creación y percepción. En aras de la lectura adecuada de la novela en estudio preguntamos, ¿cómo juzgar la pertinencia literaria de *El olvido que seremos*?, ¿qué variables influyen en la creación y recepción de la novela?, ¿quién es el autor del texto, y cuál la razón de las apuestas que componen su narrativa? Antes que recabar información de carácter bio-bibliográfica, proponemos a continuación un desglose crítico (necesario aunque no excesivamente profundo) de su producción narrativa. Esta incluye cinco novelas publicadas hasta hoy.

En la primera de ellas, *Asuntos de un hidalgo disoluto* (1994), el autor parodia el complejo de inferioridad característico de los latinoamericanos, da cuenta del prontuario de prejuicios que interviene en el diálogo intercultural y, finalmente, pone en perspectiva las consecuencias de dicho determinismo social. De acuerdo con la imagen creada, la nuestra es una cultura malinche, tarada a fuerza de imposturas, supeditada al servilismo y la ponderación del primer mundo. En *Fragmentos de amor furtivo* (1998) a través de la relación entre Susana y Rodrigo se cuestiona el cúmulo de prejuicios que inculca en el sujeto la intervención de instituciones formativas tales como iglesia, escuela, familia y sociedad; instituciones que entienden por educar inocular en el sujeto preceptos comportamentales que obstaculizan su libre inserción social. Según una máxima proferida por el mismo autor en su reseña al texto de Marcelo Birjamer *Historias de hombres casados* (1999): “Aprende uno más de los celos y del

comportamiento humano leyendo un texto como *Othelo* que leyendo un tratado filosófico sobre el tema”. Es esa la apuesta en esta obra y que retoma más adelante el autor en *El amanecer de un marido* (2008): el amor; tanto como la libertad, el pensamiento autónomo, la consciencia de ser, del otro, del mundo, devienen imposibilidad siempre que medie en su actualización axiomas legados por la cultura.

La novela subraya la obligación ética que asiste a cada individuo en lo tocante a la lectura crítica del conjunto social: el imperativo categórico aludido consiste en la exigencia de un análisis profundo de todo cuanto atraviesa los mecanismos de participación social: desde los prejuicios sociales, hasta el determinismo, la manufactura psicológica y axiológica del individuo a imagen y semejanza de las necesidades del Estado. Debe interpretarse la participación protagónica que en este proceso juegan la educación y la religión, el auge de la violencia ante la mirada complaciente de los organismos de seguridad nacional, el relativismo moral que justifica el asesinato y la retórica permisiva que excluye a conveniencia la verdad del discurso histórico. Desde el punto de vista del escritor antioqueño la orientación individualista basada en la aceptación de este orden de compromisos redundará en beneficio del sujeto en tanto hace uso de su derecho a la verdad como alternativa para difundir una actitud crítica permanente no negociable que oficia en pro de la consolidación de la sociedad.

En *Basura* (2000), novela que amerita un análisis un poco más detallado, se cuestionan principalmente los criterios desde donde se configura el discurso crítico literario, se abre también la discusión en torno a qué es la literatura y cuál su función. La novela ilustra el estado actual de las letras desarrollado según criterios ajenos a la estética, dictados desde las esferas

del poder; denuncia la intervención de la industria del libro en la delimitación de categorías propias de la evaluación y definición de lo literario; parodia la superficialidad estética en que ha incurrido la literatura alrededor de fenómenos como la cosificación del arte, la basurización de lo literario, el prosaísmo de los objetos estéticos que persigue el arte en general, el *kitsch* como criterio predominante.

La obra no falta a la verdad al afirmar que en el margen de influencia del campo de poder se sustrae al arte su esencia; se propician modificaciones de orden epistémico que resemantizan la producción intelectual, la encauzan según lineamientos pragmatistas. Desde el punto de vista estrictamente estético expuesto en *Basura* el hecho tratado constituye un fenómeno universal rizomático que desata en Colombia, inclusive, el ajuste de la creación literaria según el principio oferta-demanda inherente a la industrialización cultural. Nos referimos al proceso global llamado reificación del hecho artístico. En términos generales pueden ser más las ventajas; sin embargo, no deja de ser preocupante que el proceso de tecnificación e industrialización (tecnificación de los mecanismos de producción y difusión del arte asumido como producto de comercio) motive la degradación del arte en su conjunto.

En *Basura*, la literatura colombiana de este siglo no es ajena al fenómeno.¹⁹ La ética capitalista que impone al arte la satisfacción de los intereses del

¹⁹ Patricia Trujillo Montón (2007 277-288), esboza un estado del arte de la narrativa colombiana considerando como categoría central en su estructuración el fenómeno industrialización del arte. En estas páginas se menciona, de manera bastante sintética, la variedad estilística y temática que en los últimos 15 años ha ofrecido la literatura nacional debido a la presencia sincrónica de escritores de edades dispares. Un ejemplo de esta tendencia está dado por la novela policiaca de Santiago Gamboa y Mario Mendoza, la novela epistolar *Una lección de abismo* de Ricardo cano Gaviria. 1991 [recientemente *Buda blues* de Mario Mendoza. 2009], la novela urbana, la narración histórica de William Ospina. El texto propone una reflexión, en tono de denuncia, en

público, la confusión entre goce estético y fruición prosaica han degradado el compromiso asumido por el artista en la construcción democrática del saber. Hoy, mayoritariamente, se da prelación a intereses ajenos al arte, se destierra del ámbito de lo artístico la preocupación filosófica y se sustrae al ejercicio creativo su condición esencialista; es decir, su condición artística estética.²⁰ En el análisis de la situación social que ocupa al escritor, y de la participación de la novela en favor de la libertad, propuesto por Walter Benjamin (1971), destaca el autor que la función de todo intelectual ha sido enseñar los valores humanos abstractos y generales: la libertad, el derecho, la humanidad. No obstante, han empezado a traicionar los bienes cuya vigilancia se les había encargado durante siglos. La razón la consigna un poco más adelante al sentenciar: “La decadencia de la inteligencia libre está condicionada no única, pero sí decisivamente por lo económico” (74-86).

En este orden de ideas: ¿cómo puede pensarse una literatura crítica, coherente con las exigencias epistémicas del contexto; esto es, estéticamente trascendente, éticamente comprometida con la evolución

torno al incremento de la publicación de novelas en Colombia en los últimos 20 años. Frente a este incremento de la oferta se hace cada vez más evidente la imposibilidad de la crítica literaria especializada de dar cuenta de la producción. Se denuncia también el factor adverso que representa sobre la tarea crítica objetiva el mercado literario en tanto ejerce presión sobre los autores, privilegia determinados temas, técnicas y modas narrativas; subraya el aumento de la presión ejercida a raíz de la desaparición de los suplementos literarios, espacios radiales, televisivos y publicaciones periódicas en que la crítica literaria independiente de las editoriales ejercía su derecho y deber de juzgar las obras. A pesar del carácter relevante que alcanzan algunos nombres y proyectos narrativos desinteresados el panorama es desesperanzador en tanto el éxito de ventas funja como criterio predominante a la hora de publicar.

²⁰ Estas reflexiones hacen parte de las preocupaciones filosóficas de Walter Benjamín: “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica.” En *Discursos Interrumpidos I*. Taurus. Buenos aires. 1989. Umberto Eco: “Estructura del mal gusto” en *Apocalípticos e integrados*. Max Horkheimer y Theodor Adorno. “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas” en *Dialéctica del iluminismo*. Sudamericana. Buenos Aires. 1988. Pierre Bourdieu. *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama 1995. Jesús Martín Barbero. “Figuras del desencanto” “la muerte del arte del fin del siglo” y *De los medios a las mediaciones* entre otros.

intelectual de la humanidad cuando en el contexto socio cultural predomina lo *light*, la sinonimia entre arte y divertimento evasivista? Nos preguntamos por si es necesario, por ejemplo, aceptar la tesis de Josefina Ludmer, creer que a la sombra del concepto *industria cultural* ha surgido una nueva *episteme* que obliga, desde el punto de vista estético, a aceptar que a diferentes medios de producción corresponden distintos medios de recepción²¹. ¿Debe aceptar la crítica literaria que se impute impropio la percepción del hecho artístico literario en términos de bueno o malo, en términos de lo que es y aquello que no es pese a las apariencias?, ¿debe aceptar la teoría estética que la nueva *episteme* y pérdida de autonomía de la literatura recuse la reflexión filosófica como parte integral del hecho artístico, aceptar que se obligue a leer y a aceptar como literatura productos que no lo son?

Es fácil estar de acuerdo con la idea de que la evolución tecnológica ha arrojado como resultado una nueva sensibilidad, y que en aplicación rigurosa de los preceptos de la teoría de la recepción y el “pluralismo social” del que habla H. M. Enzensberger es preciso considerar los distintos modos de lectura a que puede prestarse un texto. Es posible aceptar que la literatura hoy debe responder a distintos interrogantes, que la realidad y su concepto se han modificado, que los límites entre realidad y ficción se han desdibujado, aceptar que la literatura se nutre de subgéneros discursivos, que debe eliminarse la concepción anticuada de literatura para poder responder a la tarea crítica objetiva de aquello que hoy se concibe y acepta como producción literaria.

²¹ El lector interesado en este planteo puede remitirse a: Josefina Ludmer. Literaturas posautónomas. Disponible en *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura*. Núm. 17.2007. www.dialnet.unirioja.es www.lehman.cuny.edu

En aquello que no se está de acuerdo, y al respecto la posición que formulamos es irreductible, es en aceptar que esa nueva *episteme* aludida por Ludmer, esa pérdida de autonomía de la literatura y la presencia imponente del discurso de industrialización cultural generen a corto plazo la degradación absoluta de la creación artística. Es imposible aceptar que el Arte ha encontrado su fin en la predisposición capitalista de la sociedad global, tanto como resulta inadmisibile creer que la industria cultural ha logrado la homogenización mercantilista de las propuestas artísticas. Si es esta la lógica universal que prevalece: ¿qué puede o debe hacerse ante un fenómeno irrevocable que subsume en su inercia el quehacer intelectual, que trivializa el discurso estético al legitimar la crítica clientelista o reaccionaria?²²

Cabe añadir que la proliferación constante de fenómenos editoriales que privilegian obras y autores, muchas veces a espaldas de la teoría estética, resta claridad en la definición de Literatura. Lo cierto es que en su valoración crítica predomina el relativismo (Eagleton 1988). De hecho, la ambigüedad general hace complejo identificar propuestas estéticas trascendentes dado que la idea de trascendencia es, asimismo, un criterio relativo. Distinguir las del conjunto supone la intervención de una crítica apta y objetiva, incapaz de juzgar el texto en función de políticas editoriales que transforman el arte y la literatura en uno más de los productos cosificados por el modelo de turno. Valorar con acierto la obra exige una crítica progresista, casi minimalista; esto es, focalizada en el estudio de las

²² Hans Magnus Enzensberger ubica en el plano de la crítica estética dos intenciones antitéticas. La crítica progresista (minoritaria y marginal) opera sobre la duda, pretende autonomía y objetividad en el análisis estético; en las antípodas se erige la crítica reaccionaria (favorecida con diferencia) definida como paradójal, contradictoria, acomodaticia, partidaria de legitimar criterios extra-estéticos que operan a favor de la mercantilización del producto artístico y en contravía de la autonomía artística. En *Aporías de la Vanguardia*.1963. 1-23.

diferencias, por pequeñas e irrelevantes que parezcan, para hacer comprensible el valor trascendente de cada aporte pese a las semejanzas obvias entre una literatura y otra.

Diana Patricia Romero (2009) propone una lectura de *Basura* en el marco de la posmodernidad. A partir de las reflexiones de Sloterdijk (*The critique of cynical reason*, 1987) Romero resume como rasgo de la posmodernidad el relativismo cínico; y en consecuencia, la disolución y el debilitamiento de la verdad. En este marco formula el siguiente interrogante: si el relativismo extremo del cinismo posmoderno desata el divorcio entre conocimiento y praxis, ¿cuál sería el pacto, el compromiso, que podría establecer la literatura para superar el cinismo epistemológico que diagnostica Sloterdijk y qué implicaciones éticas tendría? Si dada la especificidad del contexto el compromiso resulta imposible o inconsecuente y la autonomía ilusoria, esta imposibilidad e ilusión pueden superarse a partir del establecimiento de la relación entre literatura conocimiento y autonomía. Se trata, y de este “tratar” ofrece un ejemplo contundente la obra de Abad Faciolince, de la rearticulación del compromiso como opción desde el campo estético sin caer en el realismo social panfletario y sin desbordarlo ni en la acción revolucionaria y ni en la autonomía totalizadora (10).

Se desdemoniza la idea de compromiso o literatura comprometida. Aceptar que la literatura tiene un compromiso ético, moral (en el sentido kantiano de la expresión) que se refleja en sus repercusiones (a nivel individual, colectivo, social, epistémico, cultural) no desdice de su condición artística o de su relevancia estética. Quizá sea esta una característica atribuible a todas las literaturas en determinados momentos de la evolución del arte. No obstante, más allá de que su presencia hoy nos remita a un anacronismo,

dicha característica resulta definitoria de la *novela de la crisis*, de la narrativa de Héctor Abad Faciolince, y en cierta medida es a partir de dicho compromiso que se define la validez, pertinencia e importancia de la presencia de un autor y su obra en el campo de producción literaria nacional.

Angosta (2003), amerita, desde nuestro punto de vista, una revisión un poco más detallada; la razón, es esta la novela política más representativa del primer lustro en Colombia, en ella plantea el autor discursos críticos, fundamentales en su apuesta estética, que encuentran continuidad en *El olvido que seremos*. En *Angosta* explicita una refutación estética parcial del hiperrealismo crítico que surge como respuesta al realismo mágico. El campo en cuestión inscribe a través de la figura de Abad Faciolince un enfoque valorativo de la realidad, desmitificador del virtuosismo imaginativo –realismo mágico– como herramienta inmodificable en el proceso constructivo de la novela. En su obra este tipo de artificio resulta inadecuado debido a su interpretación inexacta. Por otro lado, reniega del espíritu ponzoñoso –Fernando Vallejo– albergado en ciertas literaturas que son apenas diatribas expositivas de estados de degradación ajenos a nadie. Ambas propuestas resultan inadecuadas a causa de un hiperbolismo exacerbado. Es decir, la noción de realidad se difumina entre la magia y el insulto.

Abad Faciolince reivindica en su apuesta una inclinación ideológica contestataria de procesos sociales, tan universales como nocivos, que operan en contravía de la participación igualitaria del pensamiento disidente en la estructuración de la sociedad y la definición de cultura. La perspectiva elaborada por el autor pretexta la representación de la realidad usando como recurso la relación de hechos desnudos, mientras ilustra de

modo paralelo cómo el proyecto de instauración de una protocultura desdibuja los perfiles de otra cultura; la nuestra, auténtica pese a su hibridación. Denuncia la ausencia total de posiciones críticas frente a la propalación acelerada de discursos homogenizantes. Desde su narrativa, nuestro caso es el caso inconfundible de una sociedad ignorante sin conciencia de la relación maniquea establecida entre Estado y cultura. La crisis que tipifica la realidad actual no se atribuye simplemente a la yuxtaposición descortés del pensamiento moderno, aún incomprendido, sobre la base del pensamiento primitivo, o a la abulia existencialista que genera el estado pútrido de la sociedad. Como medio explicativo de dicha crisis Abad Faciolince hace uso de la hiperbolización: *Angosta*, un espacio de connotaciones dantescas, no es una ficción; es la metáfora que ilustra mejor el estado último de toda sociedad víctima impasible de regímenes fascistas.

El entorno social resultante no provee las condiciones necesarias al desarrollo pleno de los sujetos. En el presente, bien sea real o ficcional, no existe ningún tipo de relación idílica probable: el preconizado *locus amenus* es tan sólo una utopía de académicos románticos. Sin importar cuáles sean sus inclinaciones, ideologías, posturas, la ética civil de la cual se considere militante, la actitud con que encara la realidad; ésta no genera alternativas que faciliten la resolución del conflicto existencialista que crea en la interioridad del yo la sensación de ser un inadaptado social. En esta sociedad que se ufana de ser moderna y en donde paradójicamente no existe espacio para el ser pensante, el drama del ser y el deber ser condensan en la negación reflexiva frente a la aceptación de imposiciones y su aceptación irracional, la posibilidad de un idéntico final: la anulación categórica de existir.

El *dasein* o *ser-ahí* como realidad objetiva ineludible de todo individuo, desplegada en el contexto referido por la obra, no descubre la condición de ser para la muerte a través del ejercicio exegético de la angustia del ser frente a la nada, la temporalidad, o el existir como proyección y autoconstrucción de sí mismo, sino como imposición externa. En consecuencia, *Angosta*, en su proceso de análisis de la existencia del sujeto, halla una solución digna cuya interpretación trasciende los límites de lo denotativo. Si el texto es consciente de que la degradación es un concepto universal que ha permeado la totalidad de las esferas constitutivas de lo existente es lógico creer que huir, asumido como alternativa de solución, constituya un aspecto de orden simbólico que habla de las posibilidades de *ser* en un espacio ajeno a toda dimensión física.

Ilustremos un poco dicha dimensión para ver su incidencia en el plano argumental de la obra y justificar de paso el por qué su autor recusa el realismo socialista. La historia de Colombia (releída a través de la literatura colombiana) ofrece la imagen de un pueblo viejo y necio que repite sus tropiezos a fuerza de ignorancia; un pueblo incapaz de comprender su pasado, recomponer su marcha en el presente y tanto menos de planear su futuro; artífice de su miseria, deudo de un espíritu beligerante por dignidad declarado extinto antes que corrupto. A la izquierda se ha impuesto el silencio para favorecer el dominio de administraciones ineptas con afanes de modernización traducidos en cemento, cosmopolitismo exhibido en frivolidades y modas indumentarias, globalización de sociedades que deben ponerse a tono con las exigencias propuestas por grandes monopolios, construcción de metrópolis alienantes del sujeto, supresoras de sus derechos fundamentales.

El sujeto y su bienestar, tal cual lo recrea la novela objeto de estudio, no hacen parte de los puntos a discutir en la agenda de gobierno. Por tales razones estos espacios promotores –en teoría- del desarrollo de la civilización generan en cambio indiferencia y resentimiento; causa y consecuencia que desencadenan luchas atroces por la igualdad, por el respeto a la diferencia, lucha que según la magnitud de sus manifestaciones puede llegar a considerarse terrorismo. La incompatibilidad entre sujeto-realidad-sociedad es una verdad tan universal como inmodificable que constituye aspectos temáticos centrales en la narrativa del autor, la misma que ratifica el carácter insoluble de una crisis que se renueva sin objeciones.

Aunque *Angosta* es una novela de marcada orientación política, destaca en ella la condición imaginaria del espacio recreado. Al respecto, Gisela Guerstein define las ciudades imaginarias latinoamericanas como un modelo o categoría de análisis, donde aparecen representados problemas políticos y sociales, ficcionales y discursivos, utópicos y míticos, económicos y finiseculares (2007 3). En realidad el espacio constituye el emergente de una forma de imaginar el presente, reescribir el pasado y/o plantear una propuesta alternativa para el futuro (10).

Abad Faciolince hiperboliza de manera paródica los sistemas de organización que ensayan las sociedades estructuradas a la luz de los dictámenes de la lógica capitalista; la ciudad es producto de políticas aplicadas a la organización de clases según su acceso al poder. *Angosta* es un espacio en que predomina la estrechez topográfica a causa de una improvisación urbanística producto de la estrechez mental, es un espacio híbrido, políticamente ecléctico en que convergen de modo arbitrario planteamientos político-sociales descontextualizados a partir de los cuales

se pretende consolidar un proyecto colectivo de organización social. Producto del mismo eclecticismo político se ve la cultura a manera de colcha de retazos. El resultado es la caricaturización del precepto latinoamericano del imitacionismo como vía infalible de acceso a la modernización absoluta.

Convergen en este espacio políticas como el apartheid, la centralización del poder y el desarrollo, el fascismo; se atomiza la sociedad, las jerarquías sociales fundadas en el poder adquisitivo como categoría diferencial se abisman, se instala el resentimiento, la sociedad se cosifica, la violencia y el miedo devienen imaginarios evidentes en la estética urbana y la idiosincrasia cultural. En palabras de Oscar Montoya: “*Angosta* hace parte de un grupo de narrativas, ficciones criminales que asumen que el tiempo presente se rige por un estado de excepción extendido y permanente” (2008)²³ *Angosta* satiriza las consecuencias funestas que acarrea la imitación infundada de modelos organizacionales incompatibles con las problemáticas específicas de contextos latinoamericanos, es la teatralización del drama a que obligan la incompetencia de los líderes políticos nacionales. Ante tal circunstancia la única alternativa es el éxodo, el exilio o la fuga.

Gabriela Miranda Rencinos (2008) propone una lectura de *Angosta* a partir de la articulación de los conceptos: “campos ciegos”, “espacio absoluto” y “espacio abstracto” formulados por Lefebvre en *The urban revolution*. Desde esta perspectiva el espacio recreado por Abad Faciolince opera

²³ El estado de excepción se entiende inicialmente como una suspensión de la ley; pero luego, de forma más radical, como una desaparición de la misma. Para Montoya esta condición se ha transformado en regla permanente y con esto ha puesto en suspenso no sólo la tradición jurídica y política sino también los modos literarios de dar cuenta de lo real. (2008)

como la posibilidad de observar desde nuevos parámetros de certeza, permite revelar la disfuncionalidad que acontece en estos enclaves sociales, permite observar los impulsos de modernización y globalización como proyectos incompletos.

El Olvido que seremos (2006) significa para el contexto de desarrollo de la literatura nacional la posibilidad explícita de continuar el desarrollo de la crítica anterior al implementar la memoria, el testimonio del asesinato de Héctor Abad Gómez (padre del autor), como una alternativa eficaz y válida de interpretar la historia, de comprender el problema de la violencia política en Colombia. El texto hace énfasis en el drama que vive la familia de la víctima, representa las consecuencias que genera el evento. No intenta una denuncia centrada en la descripción del fenómeno de la violencia política y los modos en que se concreta en el espacio de la ciudad de Medellín. Para el autor es mucho más trascendente indagar en las causas de dicha violencia en tanto es un fenómeno que trasciende lo nacional, y mucho más aún, dar cuenta de las secuelas de orden irreversible que pueden generar en el desarrollo del individuo y de la sociedad. El contexto en que se lee e interpreta la obra, la pertinencia de la denuncia, las reflexiones que suscita desatan en el país (cito las palabras de Santiago Gamboa): *una catarsis nacional*.²⁴

La novela evoca con cierto patetismo elegíaco la figura paterna. Héctor Abad Gómez: padre, académico, político de izquierda, escritor humanista, asesinado por sicarios en la calle Argentina de la ciudad de Medellín el 25 de agosto de 1987. Leída a fondo, no constituye el homenaje póstumo a un personaje idealizado; más bien, subraya la condición indolente de los colombianos, la retentiva pobre que les inhabilita para replantearse el

pasado y les conmina a la repetición neurótica de sus errores; denuncia el carácter hipócrita del pueblo que vocifera la doctrina “el perdón mas no el olvido”, y en la práctica olvida hasta lo que hubo de perdonar a despecho de su dignidad ultrajada.

En estas páginas el replanteamiento de la verdad histórica gira en torno a la discursivización de un personaje y de su realidad. Héctor Abad Gómez, figura central del texto, es un funcionario público cuyo marco de acción le permite enterarse de los problemas específicos que sufre Colombia. En el ejercicio de su profesión, advierte los problemas concretos de la educación nacional, el origen de las demandas específicas en la lucha por la autonomía universitaria, las razones que pudieran hacer comprensible el fenómeno social de la protesta estudiantil, las causas por las que milicias disidentes han infiltrado la Universidad, señala los aspectos de orden social y cultural que incrementan el índice de deserción estudiantil, denuncia el problema de prestación de servicios de salud a nivel nacional, el inconformismo que se genera en las clases marginales a razón de la desidia con que el Estado administra sus derechos.

La figura de Abad Gómez representa el pretexto de Abad Faciolince para adelantar un análisis de la situación precaria de las clases marginales del país. Aquí lo individual y privado se subordinan a lo colectivo y público. Es decir, la vida individual y privada de los personajes se subordina, o es determinada, por el devenir histórico (Pons 1996 58). Los males que el profesor identificó en su ejercicio docente fueron denunciados en artículos críticos de su autoría y en el texto póstumo *Manual de tolerancia* (1996). Pero se hizo caso omiso de tales denuncias. Como médico, introdujo iniciativas que permitieron adelantar reformas de mejora en la prestación

²⁴ Ver en anexo 1 la pregunta final formulada en la entrevista a Santiago Gamboa.

de servicio de salud que aún hoy permanecen vigentes.²⁵ Fue un personaje público discreto, aunque decisivo en reformas sociales.

El carácter histórico de una figura o de un evento histórico no sólo radica en que su existencia o acontecer afecte las relaciones y el posterior desarrollo de los acontecimientos sociales, políticos, económicos o culturales de un grupo social, sino también en el hecho de que tales acontecimientos (y las figuras históricas vinculadas a ellos) son “discursivizados”, documentados e incorporados a la historiografía y pasan a formar parte del conocimiento colectivo (57).

En suma, en Colombia la figura fue asesinada, el evento borrado y en el conocimiento colectivo sólo queda el olvido. No obstante, en sus páginas se pretende el análisis exhaustivo de la situación política del país, y por extensión, de la realidad de América Latina en la década de los ochenta. Las variables derivadas del análisis son: recrudecimiento de la violencia política, consolidación del narcotráfico, alianzas entre el poder y capos narcoterroristas, activismo político por parte de intelectuales guerrilleros que deponen las armas para conformar partidos políticos empeñados en dignificar la causa revolucionaria, y, finalmente, se hacen explícitas las actitudes adoptadas por el gobierno de turno. En la escena reconstruida, es obvio que se alude a la presencia de dirigentes políticos involucrados (el quietismo es también una forma de tomar partido) en confabulaciones infames y que hoy por hoy ejecutan un papel decisivo en la organización del Estado, en la distribución de la justicia, en la garantía de la democracia, la libertad de uso de la palabra; en síntesis, en la construcción del proyecto de nación democrática que pretende incorporarse al mundo moderno en el

²⁵ Emilio Quevedo (1998) en *La salud y El desarrollo (1958-1974)*, da cuenta del proceso de gestación e inclusión de proyectos de mejora en servicios de salud a nivel nacional. Considera, incluso, aspectos propios del contexto político nacional que hicieron de este propósito una tarea compleja que terminó por afectar aún más las precarias relaciones entre los partidos consolidados.

que se edifica el pensamiento y se gesta la identidad del pueblo colombiano.

En la Colombia recreada por Abad Faciolince, el escenario político adquiere la fisonomía de circo sangriento; circo acabado de trivializar por el farandulismo que a su alrededor monta parte del discurso mediático, y que a la postre mueve el “desarrollo” del país en dirección involutiva. La alianza con regímenes neoliberales que priorizan el bienestar de la industria privada, que dejan en manos de sectores económicos consolidados la orientación del desarrollo económico, el acceso desigual a las ventajas que habría de propiciar la modernidad y sus correspondientes procesos de modernización, instauran el caos social y político. La alianza entre el discurso político moderno y las políticas neoliberales de desarrollo social terminan por engendrar tanto en Colombia como en el resto de América Latina el hibridismo multitemporal y multicultural, la “heterotipia” (Pineda Botero 1997 31)²⁶, que complejiza el proceso de definición de su identidad, interpretación de su memoria y orientación de su pensamiento.

En estos aspectos radica el aporte específico del texto de Abad Faciolince. El impacto que genera, la aceptación por parte del público, la crítica positiva que recibe son explicables si se revisa de manera detallada el efecto desencadenado por la novela respecto del análisis del fenómeno de la violencia. ¿Cuáles son tales efectos? y, ¿de qué manera asumen los escritores colombianos el impacto que significó la publicación de la novela? En una entrevista concedida por Santiago Gamboa en la ciudad de

²⁶ El término *heterotipia*, acuñado por Pineda Botero, hace referencia al espacio sociocultural como un contexto plural, polivalente y multi-determinado en que convergen de manera simultánea orientaciones ideológicas de todo orden. Esta condición pluralista es a su vez la causa que dificulta el estudio de la cultura y sus productos.

Bogotá, el autor destaca en *El olvido que seremos* la presencia de una sugerencia interpretativa temeraria, esperada y necesaria, que aporta nuevos ángulos a la objetivación de la realidad política actual. Citamos el apartado:

R.B: En 2006 fue publicado *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince; un libro en el que predomina el tono de denuncia, que intenta mostrar en toda su crudeza el lado inhumano de la violencia política, ¿Qué opinión le merece este tipo de literatura?

S.G: *Ese libro fue una catarsis nacional. El olvido que seremos hizo que la gente se diera cuenta y viviera en carne propia lo que vivió Héctor, por eso es un libro tan importante en el presente para la sociedad colombiana, por eso tuvo tanto éxito. Aquí se lee El olvido que seremos, en 2006, en un contexto en donde comienza a verse las orejas del lobo de todo lo que fue el gobierno de Uribe, a dimensionarse en su real magnitud el conflicto paramilitar, se lee en el momento en que empiezan a extraditarse paramilitares a Estados Unidos, en un contexto en donde la gente empieza a preguntarse ¿por qué?, ¿quiénes fueron? Esa es una pregunta que todavía no tiene respuesta para Héctor. Héctor todavía no sabe quien mandó a matar a su papá; él sabe que fueron los paramilitares pero no por sí mismos, tiene que haber habido alguien que les pidió que lo mataran. ¿Quién es ese alguien?, eso todavía no se sabe. Héctor hace algunas sugerencias y digamos que por retardar el balazo a lo mejor no hizo acusaciones muy directas [...] Héctor es así, de repente escribe un libro en el que le cuenta a los colombianos lo que se siente desde adentro, desde la familia de una víctima. Eso nadie nos lo había contado y clamábamos a gritos porque alguien lo contara; es la causa de que cuando él lo cuenta se desate esa catarsis nacional tan verraca: pero eso cómo lo van a entender en otras partes.*

La novela choca contra un esquema prohibitivo instalado en el seno de nuestra sociedad. Frente a la norma tácita de no preguntar, no denunciar, ni recordar y demás actitudes críticas que puedan amenazar el orden social, Abad Faciolince desarrolla una obra polémica que desvirtúa la norma al tiempo que sugiere alternativas nuevas, más serias, comprometidas y consecuentes con las necesidades del contexto en que inscribe su obra, para el tratamiento estético de la violencia. Más allá de la denuncia o la espectacularización insistente del fenómeno, exhorta a superar la censura y el miedo para dismantelar las mentiras que nutren nuestra violencia

histórica. La catarsis consiste en este caso no en una especie de purga espiritual que se logra a través de la descarga emocional, sino en la lucidez como producto del conocimiento profundo de la violencia nacional.

La lectura deconstruccionista que proponemos sobre el discurso histórico de la novela, deja entrever los intersticios del devenir del sujeto en un contexto social disfuncional; la sociedad efecto del colapso y la disgregación prohiada por la barbarie y el terrorismo. Puede encontrar distintos puntos de intersección con una lectura sociocrítica.²⁷ No obstante, nuestro interés no es el de subrayar la pertinencia de la crítica social estructurada a partir de la novela, sino el de ubicar, como queda dicho, la apuesta del autor en la actualidad de un fenómeno estético tendiente al desenmascaramiento de la lógica detrás del establecimiento, al desmonte del andamiaje que soporta nuestra conciencia de lo nacional.

2.2 Sobre el concepto de Historia en *El olvido que seremos*.

Al definir la apuesta estética literaria desarrollada en *El olvido que seremos* podemos partir de la siguiente cuestión: “¿Por qué lo que llamamos Historia está tan contundentemente plagado de olvidos? [Posteriormente considerar que] No podemos olvidar que la memoria es selectiva. [...] Por eso no recordamos “todo”, sino sólo lo pertinente. Lo que conviene”. (Jiménez 1996 26). En lo concerniente a este aspecto, Colombia no es la

²⁷ Al respecto puede leerse el texto de Augusto escobar Mesa, “Lectura sociocrítica de *El olvido que seremos*” (2011), en donde se asume la narración como mediación de un sujeto cultural (en el sentido de Cros) que da paso a otras voces participantes de la antinomia memoria y olvido. Desde la lectura de Escobar Mesa, en la novela se da una confesión agónica y culposa que permite trabajar a fondo el concepto de culpa desde el punto de vista de lo ético y lo moral. La idea de culpa permite un análisis riguroso de la realidad social.

excepción, la diferencia está dada por la dinámica histórica inherente a la definición violenta de la memoria conveniente.

Si para *El olvido que seremos* el propósito es entender el problema en toda su complejidad, resulta entonces necesario profundizar en el estudio de los términos en que se actualiza la selección. ¿Quién y bajo qué criterios, decide el grado de pertinencia de los acontecimientos que deben recordarse? Sin importar la respuesta siempre habrá de detectarse cierta incompatibilidad entre las posiciones encontradas. Históricamente queda demostrado que no existe un principio común, democráticamente estructurado, que permita el diálogo entre las visiones de mundo confrontadas propiciando así que la tensión por imponerse se haga cada vez más pugnaz. Algunos defienden la historia en su versión oficial, son partidarios de otorgar al discurso científico total credibilidad, de aceptar su objetividad al analizar los hechos; otros, descreen de dicho discurso y consideran que la única alternativa de centrarse en el presente y proyectar el desarrollo al futuro es precisamente reescribiendo el pasado.

La novela que tratamos en este apartado desarrolla un discurso literario crítico escéptico, nacido en la desconfianza lúcida y la marginalidad. Según entiende el autor, no puede darse crédito al meta-relato de la historia pues está visto que no posee capacidad de discernimiento; la versión oficial tergiversa los hechos al aplicar en su revisión la óptica comprometida de quienes deciden, según su conveniencia, la pertinencia misma de los hechos consignables. Su recurso más eficaz es el engranaje de maquinarias poli funcionales que arrasan la memoria, o la deslegitiman a partir de la inclusión caprichosa de enmiendas constantes, que devasten la capacidad de recordar, trivialicen los acontecimientos históricos e impongan el olvido. En una instancia neutral, la postura elaborada en la novela constituye la

apuesta herética que propugna por la reescritura objetiva del discurso histórico. Procura una reescritura inmune al imitacionismo, a la mascarada segregacionista, también al vértigo avasallante de la posmodernidad, al pragmatismo político y a la retórica reeditada de nuevas utopías que deje en claro la verdad oculta tras el asesinato político cometido en Colombia durante la época recreada.

El olvido que seremos busca la estructuración de un principio de verdad que inicia por la revisión del concepto de historia. ¿Cuál es su utilidad? Al respecto Emile Cioran advierte: “La historia no es más que un desfile de falsos absolutos, una sucesión de templos elevados a pretextos, un envilecimiento del espíritu ante lo improbable [...] en la historia, en esa mezcla indecente de banalidad y apocalipsis, las certezas abundan: suprimidlas y suprimiréis sobre todo sus consecuencias: reconstituiréis el paraíso. (Cioran 1999 13-15). En efecto, la novela se compromete con el desvelamiento de tales falsos absolutos, rebate las razones que dan pie a la construcción de ídolos, templos, utopías y señala, del mismo modo, las causas por las que devienen pretextos; finalmente, cuestiona las razones por las cuales se envilece el espíritu y por qué resulta improbable lo improbable.²⁸

Frente a la mentira del mundo la obra escruta la razón de la mentira a la par que analiza sus efectos y ventajas. Si: “La mentira como fundamento del orden mundial es la mentira que nos recuerda que todo mentir tiene un sustrato mitológico, simbólico, político que palidece en los análisis que circunscriben el acto de mentir a la intencionalidad del mentiroso, pero es

²⁸ Las posibilidades de dar cuenta de esta tarea, pese al escepticismo que pueda recaer en ella, son expuestas de manera tajante por el mismo Cioran en su *Carta sobre algunas aporías*. 1999. 47-99.

también una mentira cruel que arrincona gradualmente la posibilidad del desmentir”. (Mendiola 2006 74). ¿Quién miente?, ¿cuáles son las razones que justifican su mentira?, ¿qué oculta al mentir?, y finalmente, ¿cuáles serían las consecuencias de no desmentir las mentiras con que se nos miente?

En la Colombia representada por Abad Faciolince, el carácter mendaz de los discursos es apenas la particularidad menos dramática. De hecho, no constituye ninguna novedad el desarrollo diario de un *Yo acuso* que delate las mentiras del mentiroso. Por lo general, quien miente es el otro. No obstante, a pesar de las acusaciones directas que se lanzan entre unos y otros, entre la descalificación del discurso opositor, o de la emisión masiva de debates públicos en que la mentira al descubierto es factor protagónico, el ejercicio falso de la democracia pondera la credibilidad que alcanzan tales discursos. Las preguntas subyacentes a la novela son: ¿podemos hablar de credibilidad en un contexto en donde mentira e Historia resultan conceptos indisociables? De otro lado, ¿cómo justificar esta predisposición al engaño?

Es la Historia oficial, según se lee, inoperante en la construcción de un sistema filosófico explicativo del mundo; y, al parecer, el escepticismo desesperanzado es la única resultante de su objetivación. Para el mismo Cioran: “El final de la historia está inscrito en sus comienzos, pues la historia —el hombre sujeto al tiempo— lleva los estigmas que definen a la vez al tiempo y al hombre. Desequilibrio ininterrumpido, ser que no cesa de dislocarse, el tiempo es en sí mismo un drama del que la historia representa el episodio más destacado: ¿y qué es ésta sino también, en el fondo, un desequilibrio, una rápida, una intensa dislocación del propio tiempo, un apremio hacia un devenir donde ya nada deviene?”(2004 41). En su

tratamiento debe tenerse en cuenta que: “El hombre hace la historia; a su vez, la historia lo deshace a él. Él es su autor y su objeto, su agente y su víctima. Hasta hoy pensaba que la dominaba, pero ahora sabe que se le escapa, que se expande en lo insoluble y lo intolerable: una epopeya demente, cuyo desenlace no implica ninguna idea de finalidad” (44).

En la erosión del carácter fiable de la Historia juega un papel decisivo la resignificación de la idea del tiempo. No hablamos sólo de su carácter medible o cuantificable sino de la necesidad de asumirlo desde la rentabilidad que impone las sociedades progresistas. El paso del tiempo se mide ya no por la experiencia *per se*, la unidad de medida es ahora el beneficio material acumulado. El asunto es que tras la ansiedad por hacer del tiempo un registro de la mentalidad acaparadora y consumista de los individuos se degrada aún más la posibilidad de apreciar objetivamente el conjunto de acontecimientos que componen la Historia. Así, esta Historia ya sin tiempo, ahistórica si se quiere, deviene el oxímoron que encuentra convalidación en las prácticas consumistas de sociedades progresistas.

En la época del ocio, la actualidad destrona a la historicidad; los instantes no se suceden según un orden sensato y narrable [...] Al convertirse el mundo en un objeto de consumo multiforme y permanente, su destino es ser deglutido continuamente por sus consumidores [...], todo es instante y todo surge para desaparecer [...], y no siendo ya *memorable* la vocación por el acontecimiento, sino, por el contrario, *degradable* a fin de que, tan pronto surja y se consuma, ceda, *sin historia*, su lugar al siguiente; aquellos que dan pie al acontecimiento mueren con el mismo (Finkielkraut 1990 122-123).

Frente a esta apuesta masiva por el progreso que nos ha dejado sin Historia, ¿qué postura debe asumir el artista? Para Milan Kundera: “Aplicada al arte, la noción de historia nada tiene que ver con el progreso; no supone un perfeccionamiento, una mejora, un avance; parece más bien un viaje con el fin de explorar tierras desconocidas y de inscribirlas en un mapa. La

ambición del novelista no es la de hacerlo mejor que sus predecesores, sino la de ver lo que no han visto, la de decir lo que no han dicho” (2005 28). No implica esto reducir la tarea del artista a la búsqueda obsesiva de la novedad, o de la denuncia; sugiere de manera enfática dar prelación a la desautomatización del discurso. El arte debe estar exento de todo servilismo. “El novelista no es un lacayo de los historiadores; si la Historia lo fascina es porque para él es como un foco que gira alrededor de la existencia humana y que ilumina las desconocidas e inesperadas posibilidades que, cuando la Historia está inmóvil, no se realizan, permanecen invisibles y desconocidas” (88).

La novela no innova en el aspecto formal, de hecho, su escritura es lineal, fácilmente digerible y las técnicas narrativas implementadas por el autor hacen ya parte de lo tradicional en las letras colombianas. De otro lado, la temática es característica recurrente de nuestra literatura. La novedad radica entonces en el enfoque que se da a la percepción del asesinato político. El autor logra ilustrar de manera precisa los modos en que la violencia, practicada con total impunidad en Colombia, afecta al individuo; analiza uno de los episodios políticos más violentos y denigrantes de nuestra la historia política nacional. No es el asesinato aislado de Héctor Abad Gómez (él es sólo una víctima más) sino el exterminio de todo un partido político interesado en la unidad nacional y la transformación política del país. En sus páginas se denuncia con nombre propio a los agentes del terror. Santiago Gamboa nos explica: “Esto en Colombia no lo había hecho nadie”. Al menos no de este modo.

Para Ítalo Calvino el ejercicio estético de poetización de la Historia echa mano del vínculo entre individuo, naturaleza e historia:

La relación entre estos tres elementos es a lo que podemos llamar épica moderna. La gran novela del siglo XIX es la iniciadora de este diálogo, y la narrativa del siglo XX, en sus formas más esquinadas y convulsas, lo continúa. Es distinta la forma de considerar la conciencia individual, la naturaleza, la historia, y distintas son también las relaciones entre los tres términos; pero con todas sus diferencias, la literatura de los dos últimos siglos presenta una perfecta continuidad de temas (1995 32).

Para la literatura colombiana del siglo XXI, tal continuismo no significa aceptar el legado inalterable de una apuesta estética finisecular; la naturaleza del diálogo se modifica substancialmente, se centra ahora en explicar la disolución del vínculo propuesto por Calvino.

Tal como ha quedado expuesto en las páginas anteriores, interpretar la problemática existencialista del individuo, en otras palabras, dimensionar la hondura de su problema, exige del pensamiento la fundación de “Nuevas Humanidades”, en términos de Derrida. Si la Historia y la Filosofía acusan crisis severas, por no hablar de su muerte, no es a causa de su irrelevancia, la verdadera razón está en que sus versiones oficiales (las que circulan de manera privilegiada) resultan improcedentes en la tarea de entender al hombre y su circunstancia. Según se infiere a partir de la novela de Abad Faciolince, la única posibilidad de restablecer el vínculo entre individuo, naturaleza e historia, depende de la habilidad del escritor al replantear la Historia logrando un equilibrio entre memoria y verdad. Es aquí, justamente, en donde mejor queda expuesta la trascendencia de su novela. Es claro, desde nuestra lectura, que el verdadero interés de este tipo de narrativa es la cristalización de dicho equilibrio.

Baudrillard explica en *La ilusión del fin: la huelga de los acontecimientos* (2004) que el desvanecimiento de la historia se debe a la celeridad y la fragmentación que extravía el sentido de los hechos políticos, históricos, culturales, una celeridad que quiebra la órbita referencial de las cosas en

aras de su amplitud de difusión. En segunda instancia incorpora una hipótesis contraria en la que se especifica que dicha disolución se debe a su ralentización (10). “La historia se acaba ahí, no por falta de actores, ni por falta de violencia (la violencia siempre irá a más), ni por falta de acontecimientos (acontecimientos siempre habrá más, ¡gracias sean dadas a los medios de comunicación y a la información!)”²⁹, sino por disminución de la velocidad, indiferencia y pasmo. La historia ya no llega a sobrepasarse a sí misma, ni a contemplar su propia finalidad, ni a soñar su propio fin; la historia se hunde en su efecto inmediato, se agota en sus efectos especiales, implosiona en la actualidad. En el fondo, ni siquiera se puede hablar del fin de la historia, ya que no tendrá tiempo de alcanzar su propio fin. Sus efectos se aceleran, pero su sentido se vuelve más lento, inexorablemente. Acabará por detenerse y apagarse, como la luz y el tiempo en las inmediaciones de una masa infinitamente densa (13-14). En una tercera hipótesis sugiere que la desaparición de la historia se debe a que hemos superado ese límite en el que, a fuerza de sofisticación en los acontecimientos y en la información, la historia deja de existir como tal. [...] Se ha generado una interferencia desastrosa entre un acontecimiento y su difusión, un cortocircuito entre la causa y el efecto (16).

Ahora, si la literatura participa en gran medida de la erosión constante del carácter trascendente otorgado a la historia, cuál puede llegar a ser la perspectiva válida a las propuestas estéticas para entrar en este debate. En el mismo sentido de la pregunta formulada por Baudrillard, la novela en cuestión ve justificable revisar acontecimientos del pasado cuando el

²⁹ Este punto en particular será abordado de manera más amplia en el numeral 2.3.1 “De los medios y las mediaciones al servicio del terror”. Consideramos prudente esta aproximación en tanto la crítica recurrente del papel de los medios masivos de comunicación en la indolencia cultural y la apatía es una constante característica del proyecto narrativo del escritor.

presente aporta hechos sociales, culturales que hablan de las mismas guerras y de las mismas crisis. “Estamos ante un proceso paradójico de reversión, ante un efecto reversivo de la modernidad que, habiendo alcanzado su límite especulativo y extrapolado todos sus desarrollos virtuales, se desintegra en sus elementos simples según un proceso catastrófico de recurrencia y de turbulencia” (Baudrillard 2004 24).

La respuesta depende específicamente del contexto. En Colombia, la revisión constante de los hechos históricos al ralentí no tiene nada que ver con su fragmentación, o con la necesidad de retorsión de su sentido inicial; esta pausa en el análisis obedece a la necesidad de racionalizar los mismos acontecimientos. La saturación del presente con acontecimientos de diverso orden, acrisolados en la violencia, trivializa el fenómeno. Por tanto, la obligación del escritor, expuesta en *El olvido que seremos*, es la de deconstruir tales sentidos, exponer su dimensión real a partir del análisis minucioso de las características por las cuales deviene acontecimiento. “Si hay algún rasgo distintivo del acontecimiento, de lo que lo hace ser acontecimiento y tiene por lo tanto valor de historia, es que es irreversible, y que algo en él excede siempre el sentido y la interpretación” (Baudrillard 2004 27).

Frente a esta crisis general de la historia, *El olvido que seremos* asume posturas un tanto radicales: sin exagerar, la revisión de la historia nacional obliga casi que a un análisis de carácter necrológico. La irreversibilidad del acontecimiento histórico está dada por la definición de la identidad cultural en contextos presididos por la violencia y la muerte. Las secuelas mantienen el ciclo abierto proyectando en el presente pastiches del pasado. Desde este punto de vista:

La novela convierte el pasado en memoria, y el futuro en deseo. Pero ambos ocurren hoy, en el presente del lector que, leyendo, recuerda y desea. [...] El novelista con más puntualidad que el historiador, nos dice siempre que el pasado no ha concluido, que el pasado ha de ser inventado a cada hora para que el presente no se nos muera entre las manos. La novela dice lo que la historia no dijo, olvidó o dejó de imaginar. [...] la historia como ausencia. Nada suscita tanto miedo. Pero nada, también provoca respuesta más intensa que la imaginación creativa [...] la novela nos permite buscar el camino fuera de la historia a fin de ver claramente a la historia y ser, auténticamente, históricos (Fuentes 2002 199-203).

En relación con la historia, *El olvido que seremos* cuestiona: ¿cuál es su incidencia en la estructuración del presente, en la interpretación de fenómenos políticos, sociales, culturales en torno del cual gira hoy la inmediatez de la vida social de los pueblos latinoamericanos? De otro lado, ¿qué postura debe asumir la novela frente a la guerra con ánimo de lucro, la paz social como un gasto prescindible, el narcotráfico y la lucha armada de hoy como alternativa política, en resumen, cómo entiende el prontuario extenso de hechos que hasta hoy agudizan el conflicto? Afirmamos que su apuesta esencial cabe en la negativa rotunda a representar la violencia cíclica en función del espectáculo. Sea como sea, lo verdaderamente interesante es que, sugiere Jean Baudrillard: “Estamos en un gigantesco proceso de revisionismo, no ideológico, sino de revisión de la historia en sí. [...] Deconstrucción masiva de la historia que adopta casi una forma viral y epidémica” (2000 56).

La estetización de la Historia propuesta por Abad Faciolince es en sí una respuesta al intento de subvalorar, cuando no de ignorar, el acontecimiento. El objetivo implica la reescritura connatural de hechos que ameritan relectura. En efecto, habrá que matizar las posiciones asumidas en el campo de producción literaria nacional en tanto de ellas se desprende una orientación al igual que una tendencia:

A mi modo de ver, [apunta Villoro] el desafío literario moderno, [...] de *El Hombre sin atributos*, de Robert Musil, a *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, la historia indagada desde la narrativa, deja de ser un relato unívoco –la recreación del modo cierto en que ocurrieron los hechos– para convertirse en un problema de conocimiento. ¿En qué medida se puede captar un entorno contradictorio, donde los testigos ofrecen versiones discordantes y los documentos compiten para imponer verdades alternas? [...] Cierta tipo de narrativa enfrenta la historia para ponerla en tela de juicio. Algunas de las mayores aventuras literarias de nuestro tiempo surgen de la tensión y la discrepancia entre los sucesos y la forma de captarlos. El narrador no escribe porque conoce la historia, sino para conocerla; investiga un horizonte que se le resiste. La dificultad de llegar a la verdad es el principal acicate para perseguirla; incluso la distorsión de los sucesos contribuye a conocer lo que pasó (Villoro 2009 79-80).

Sería entonces, la Historia en su versión objetiva, esa mentira romántica hecha objeto de deseo, cuya versión más aproximativa se encuentra en la verdad novelesca. Veamos; existe siempre, en todo hecho de interacción social una manifestación del deseo triangular del que hablara René Girard (1985). En la relación individuo-contexto su verdad histórica le es señalada por un tercero, para el caso, por la novela.

En el plano de *El olvido que seremos* tal verdad histórica podría traducirse de la siguiente manera: existe un mundo preconcebido, cuya lógica dominante es esencialmente ultraliberal y que constituye la realidad inmediata de la literatura como acto de habla. El sujeto de la enunciación (autor) es un individuo que al margen de su capacidad de discernimiento, de racionalización de las ideologías que componen su cotidianidad y convivencia, no puede sustraerse totalmente al influjo del universo socio-cultural que encierra su realidad. La realidad, objeto de la enunciación, representa el resultado último, el producto derivado del concurso histórico de variables que dinamizan la tensión existente en todo ejercicio de participación. La coherencia de dicha participación depende, fundamentalmente, del conocimiento de la relación *ser y tiempo*, es decir, del conocimiento de la Historia.

La interpretación rigurosa de los eventos circunscritos a la transición 80's, 90's en Colombia, es desde el enfoque aplicado en la novela, una tarea aún por hacer. Su condición de ejercicio imprescindible está dada por la serie de aportes que incorpora en la discusión sobre las especificidades del sujeto. Dicho de manera más directa, según concluye abad Faciolince en su novela, ninguno de los debates filosóficos que conciernen al pueblo colombiano arrojará conclusiones relevantes en tanto los interrogantes esenciales queden sin resolver y las mentiras históricas consignadas en el registro de los acontecimientos ganen terreno a la objetividad.

María Zandanel de González (2003) explica que las narrativas latinoamericanas de la memoria han evolucionado a razón del distanciamiento que logran respecto de la realidad histórica textualizada. En un primer momento, puede hablarse de textos cuyo registro ficcional guarda una relación de proximidad con el discurso historiográfico. Sirvan como ejemplo la obra de Uslar Pietri, Miguel Otero Silva, Luis Britto García, y Abel Possé. Ubicadas en un punto distante de la fidelidad historiográfica, se da el caso de que:

Nuevas producciones, pro hijadas bajo los supuestos de la post modernidad, pondrán en tela de juicio el sentido mismo de la historia; el enfoque del pasado se hará, en estos casos, desde múltiples perspectivas que propiciaran la negación de los discursos oficiales hegemónicos para entronizar una visión múltiple de los diversos sucesos textualizados. [...] Desde lo ficcional se apunta a generar un ejercicio escritural que tienda a resemantizar los acontecimientos del pasado para inventar una nueva historia que cuestione a la anterior [...] Podemos observar determinadas visiones que conminan a leer estos episodios desde una intención desacralizadora y paródica de los llamados discursos históricos oficiales (2003 479-486).

En la labor de inventar una nueva historia que cuestione la anterior el debate frente a la verdad del discurso histórico se reedita, no pierde actualidad. Ante la reedición del fenómeno, Eduardo Becerra (2008 15-31),

propone reconsiderar el estudio del género. Retoma el planteamiento de Ángel Rama, que recuerda la difícil sistematización de la literatura hispanoamericana. Hasta ahora, los modelos implementados resultan inadecuados, propician una visión imprecisa del proceso evolutivo del género:

[...] si se pretende una aproximación global a la historia literaria de Hispanoamérica que tenga en cuenta al mismo tiempo las coyunturas específicas de cada país, la historiografía tiene que ser historia social, sin que ello suponga abrazar una perspectiva exclusivamente sociológica, sino indagar la manera en que las mediaciones sociales de todo tipo, incluidas las culturales y las más concretas del campo literario, perfilan las características de las obras literarias en sus más diversas vertientes. Así, una imagen panorámica del desarrollo de la novela hispanoamericana contemporánea ha de buscar las causas de la aparición, consolidación y extensión de las diferentes poéticas que van asomando dentro de este campo a lo largo del devenir histórico, concibiéndolas no como compartimentos estancos sino como cauces que a menudo se entrecruzan e incluso viven en tensión recíproca en idénticos periodos; sólo así podemos configurar un mapa en el que puedan articularse tendencias dispersas e incluso opuestas dentro de procesos comunes (2008 18).

Ahora bien, novelas actuales como *El olvido que seremos* se centran en valorar las condiciones reales en que se da el proceso de reescritura historiográfica. Hemos alcanzado el punto en que no basta con afirmar que parte del propósito de las letras colombianas se basa en la revisión crítica de la historia, sino en la consideración autocrítica de las condiciones en que lo hace. Resulta más interesante readecuar la novela de temática historicista a la revisión de condiciones en que se adelantan procesos de transculturación. Dentro del marco de este debate es imperativo preguntar: ¿cuáles son los límites entre ficción e historia?, o en los términos en que formula la pregunta Imperatore: ¿cómo hacen historia los textos literarios cuyos universos ficcionales construyen un referente ligado a la historia y al pasado reciente? (2008 71).

Entre historia y ficción, la distinción parece clara y zanjada si se acepta que, en todas sus formas (míticas, literarias, metafóricas), la ficción es:

<Un discurso que “informa” de lo real, pero no pretende representarlo ni acreditarse en él>, mientras que la historia pretende dar una representación adecuada de la realidad que fue y ya no es: “¿No es la historia de toda novela una *evocación* de la historia más que una *correspondencia* con la historia? (Fuentes 1993 32).

Según Ricoeur, la relación entre texto histórico y texto de ficción excede la característica formal de elaboración de la trama. Participan en esta distinción las características específicas del relato histórico; esto es, su necesidad de aspirar al tratamiento objetivo de la verdad histórica en tanto que el relato de ficción intenta separarse sensiblemente de la comprensión habitual impuesta por la antropología espontánea del lenguaje ordinario (1999 157-181). Este marco interpretativo sugerido por Ricoeur se ve afectado de manera determinante por la manipulación de la información, el control de los mecanismos selectivos de la memoria y la imposición del olvido. La novela de Abad Faciolince, *El olvido que seremos*, parte de un dato histórico cierto, se consolida como ficción tras la inclusión de elementos interpretativos que permitan transgredir los límites que impone este marco antropológico.

El autor, en el proceso de representación de la realidad, puede permitirse ciertas licencias en cuanto a la alteración de la especificidad de las situaciones y objetos descritos, más no la alteración de su lógica. Debe buscar la inserción del objeto representado en un contexto en que su semanticidad logre trascender los límites de lo denotativo. La fuerza, la energía es entonces el alcance real del texto configurado en la posibilidad de modificar la visión de mundo a través de la representación vivaz del pasado, de quien hace las veces de interlocutor frente al texto creado.

Carlos Fuentes denomina a esta posibilidad: “Apertura hacia el pasado. [Y agrega] No hay un futuro vivo con un pasado muerto” (1993 35).

Una segunda razón que hace vacilar la distinción entre historia y ficción reside en el hecho de que la literatura se apodera no sólo del pasado, sino también de los documentos y de las técnicas encargados de manifestar la condición de conocimiento de la disciplina histórica. Entre los dispositivos de la ficción que socavan la intención o la pretensión de verdad de la historia, capturando sus técnicas de prueba, se debe hacer lugar al <efecto de realidad>, definido por Roland Barthes como una de las principales modalidades de la ilusión referencial.

En el caso específico de la literatura colombiana, tal efecto de realidad se logra a partir del matiz que se pueda dar al concepto de violencia. Como quiera que sea, si se pretende llevar un análisis de la literatura actual, y entender por qué a pesar de la exigencia de originalidad promovida por la estética actual se decide por perpetuar técnicas ya conocidas, se debe buscar el origen de las condiciones sociales y culturales que definen el problema frente al cual toma hoy posición la narrativa de Abad Faciolince. El efecto de realidad se logra a partir del reconocimiento y la sugerencia de las formas múltiples en que la violencia se hace omnipresente en la estructuración de la vida social de los seres en Latinoamérica. Así, la conjunción entre historia y literatura y la diferenciación entre ficción y realidad histórica, si no queda esclarecida, queda por lo menos delimitada.

La literatura de América española, literatura de La Mancha, novela impura, ficción mestiza, hubo de superar, para ser, los obstáculos del realismo chato, el nacionalismo conmemorativo y el compromiso dogmático. A partir de Borges, Asturias, Carpentier, Rulfo y Onetti, la narrativa hispanoamericana se convirtió en violación del realismo y sus códigos. Se convirtió en creación de otra historia, que se manifiesta a través de la escritura individual pero que propone,

al mismo tiempo, el proyecto de recreación de una comunidad dañada (Fuentes 1993 27).

Desde el punto de vista de los pueblos subyugados, marginales de la escritura de la historia, son muchas más las omisiones, las interpretaciones tendenciosas, manipulaciones de la verdad, escasean las enmiendas y proliferan las erratas; es decir, se prescinde de la objetividad al referir los eventos. El legado histórico se juzga entonces subjetivo, falible y por defecto refutable. Los excluidos reclaman así el derecho a legitimar su versión propia de los hechos. Su visión es totalmente válida y representa la interpretación coherente de sucesos que alteraron el destino de la colectividad Latinoamericana. Si bien su discurso no intenta reclamar la condición de versión oficial de la historia, propone referentes de contraste obligatorios que matizan y complementan la “verdad” historiada, componen la memoria.

De la historia nacional de Colombia en el último cuarto del siglo XX se ha escrito mucho. El común denominador parece instaurarse sobre la descripción crítica del fenómeno de violencia. El mismo Abad Faciolince escribe un artículo intitulado “Estética del narcotráfico”, (1995) en el que reflexiona acerca de los modos en que las éticas asociadas al hampa, a la corrupción inescrupulosa que todo lo puede y lo compra con dinero fácil, corroen la esfera social sin distingo de jerarquías. La sociedad toda, desde la base proletaria hasta su pináculo, cede ante la necesidad de ostentar a través del lujo su pertenencia a un círculo social privilegiado.

Sin embargo, pese a la cantidad de textos analíticos del fenómeno, aún persisten verdades dichas a medias, veladas, que precisan aclaración inmediata en función de aportar al proceso de concienciación social ideas objetivas de los procesos democráticos actualizados en Colombia; críticas

de los modos de pensar y ejecutar la política. Son testimonio de tal displicencia, negligencia o incapacidad, la impunidad y el olvido en que queda enterrado el magnicidio de los integrantes de la Unión Patriótica³⁰ y personas con ideas afines: Pardo Leal, Jaramillo Ossa, Lara Bonilla, Galán, Pizarro, Garzón, Abad Gómez entre otros miles.

La novela del antioqueño, en sentido estricto, pone en tela de juicio la legitimidad y transparencia de procesos democráticos que vocinglean políticas de seguridad democrática como solución mesiánica a la crisis nacional; pues, al rememorar la historia política del país, se advierte que los portavoces de políticas redentoras permanecieron indiferentes cuando los dueños del país diseminaron su política de la violencia y muerte. La novela no se queja, matiza (completa) la verdad histórica. El contexto político colombiano enfrenta hoy a castas entronizadas en el poder, tributarias de una ética implementada a destajo en la preservación del status quo. El contrincante (cuando debiera decirse interlocutor) es la diáspora intelectual que hace política de oposición pese al acecho inquisitivo de los sectores oficiales instalados en la administración. La política de izquierda es una iniciativa estéril, ya que no raquílica; atomizada por la influencia de clientelismos, nepotismos, compadrazgos y demás corruptelas. *El olvido que seremos* opta por la exploración de una de las tantas situaciones violentas que integraron la realidad total del fenómeno sociopolítico aludido. Pone el dedo en la llaga al mostrar sin velamientos el grado de inquina que alcanza en Colombia la lucha por el poder. Se muestra la cara humana de un personaje vocero de proyectos transformadores que debe enfrentar a un Estado paranoico, que ve en la oposición crítica al régimen,

³⁰ Iván Cepeda Castro, 2006. En *Genocidio Político: el caso de la unión Patriótica en Colombia*. Elabora una denuncia detallada y argumentada del genocidio. Expone las directrices ideológicas de la U.P., delimita el contexto de su acción política, desglosa las causas que motivaron su eliminación.

la tentativa alevosa de desequilibrar el orden regente a través del instigamiento de la beligerancia.

Nuestra realidad política y sociocultural, tal cual se representa, deviene caldo de cultivo en que se fortifica la figura del dictador. En consecuencia, el pueblo se hace víctima y el tirano victimario. Surge la figura de héroe, para más señas, nacido en el seno del pueblo mismo, testigo de la miseria y partidario de la reorganización social en beneficio de los derechos del colectivo. Por su parte, el pueblo ignorado, alienado hasta ahora, anulado en su dimensión política, despierta del letargo y poco a poco cobra conciencia del sometimiento, de la opresión sobre él ejercida; busca por cuenta propia la redistribución (sangrienta) de la justicia. Nace entonces el fenómeno de las guerrillas; agentes de la revolución protagonizada por campesinos descamisados alzados en armas, cansados de los abusos por parte del Estado.

Dentro de las causas que aguzan la violencia contextual deben contarse el narcotráfico, el secuestro extorsivo como alternativa de subsidio de la revolución guerrillera (ahora degradada), el sicariato cómplice para anular a los enemigos de la violencia, la persecución, desaparición y exilio de revolucionarios. En la revuelta, los revolucionarios montaraces que subsidian su lucha (ahora pragmática; no idealista) ven en los revolucionarios idealistas formados en las aulas universitarias una piedra en la bota. El caso es que se desarrollan sincrónicamente dos revoluciones y para garantizar el triunfo de la más conveniente, sin que sea una auténtica revolución, los más violentos silencian revolucionarios de anteojos y libreta a fuerza de metralla. Se resumen así, a través de nuestra literatura, dos siglos de historia patria.

La realidad recreada en el texto preconiza que hoy el debate político aún no se cierra, que la crisis social desatada en el XIX no se ha resuelto, que el desequilibrio social y cultural consolidado durante la época de luchas independentistas manifiesta hoy sus consecuencias en la barbarie actualizada en procura del poder, que la autonomía está aún por ganarse, y que la posibilidad única y real de consolidarla surge, en primer término, de la revisión constante del pasado, del ejercicio repetitivo de hacer memoria crítica; y en segundo, de orientar toda la producción intelectual a la revisión sistemática y rigurosa de los distintos momentos que han dejado su impronta en la historia y el ser de América.

La reescritura historiográfica en América es un proceso connatural a la desacralización de las instituciones, a la refutación de exclusivismos inapelables en la explicación del presente y, más adelante, al reconocimiento del principio de similitud existente entre las fórmulas usadas por la historia como disciplina de saber y la escritura de imaginación enfocadas al mismo objetivo. La novela en cuestión ilustra de modo tajante esta articulación de objetivos al señalar que lo interesante es que en América (y en Colombia específicamente) la sustracción de dicha investidura absolutista antecede en mucho a la denominada crisis de la historia declarada entre las décadas 80-90 del siglo anterior. Chartier lo explica de este modo (basado en una lectura de *Comment on écrit l'histoire*, de Paul Veyne (1971), *Metahistory*, de Hayden White (1973), y *l'Écriture de l'histoire*, de Michel de Certeau (1975):

La dimensión retórica del discurso historiográfico resulta inaceptable y la dimensión narrativa inapropiada en tanto las explicaciones que aporta (relatos) resultan ininteligibles a interlocutores ajenos a la lógica de quien enuncia el discurso; esto es, cuyo contenido resulta inaccesible de acuerdo a los medios de verificación y prueba de que dispone. Se pasa de la certidumbre de una coincidencia total entre el pasado tal como fue y la explicación histórica que lo

sustenta, a la toma de conciencia sobre la brecha existente entre el pasado y su representación, entre lo que fue y lo que no es más y las construcciones narrativas que se proponen ocupar el lugar de ese pasado. La postura asumida permite el desarrollo de una reflexión sobre la historia entendida como escritura siempre construida a partir de figuras retóricas y de estructuras narrativas que también son las de la ficción (2007 21-22).

Dicha rectificación del discurso histórico se instala en la elaboración estética de la ficción contenida en los relatos históricos. Las operaciones adelantadas por Abad Faciolince en la construcción de un discurso centrado en la comprensión de las visiones políticas confrontadas, en llenar las lagunas dejadas por la documentación incompleta, por hacer frente a las indeterminaciones espacio temporales, socioculturales que rigen la escritura de la historia permiten desmentir versiones oficiales. Lo narrado es producto de la experiencia propia objetivada a lo largo de veinte años transcurridos luego del asesinato de su padre. Desde este punto de vista, la ficción no presupone la construcción de realidades o mundos posibles, autotélicos y verosímiles ajenos a la lógica campeante en el plano de la realidad real, sino al proceso de articulación de conjeturas coherentes que salven vacíos conceptuales, dejados por el discurso histórico en aras de la reinterpretación del hecho representado.

En Colombia, el revisionismo historicista actualizado por la novela del antioqueño es un afán sensato que busca confrontar con versiones oficiales las versiones minoritarias. Así, la iniciativa significa la apertura del espacio de convergencia dialógica de percepciones fijadas en modos de uso de la palabra. Es, la intención de consolidar una síntesis crítica de la totalidad de memorias contenidas en múltiples relatos. Si existe una historia oficial de la violencia nacional, si existe un discurso histórico que ha asumido la tarea inconmensurable de consignar y evaluar los acontecimientos que surgen del mismo fenómeno, la novela aporta otros testimonios. Lo que pretende es

que hable quien ha vivido en carne propia los efectos de la violencia nacional, que sea la víctima, el testigo presencial, el deudo, el sobreviviente quien de cuenta de las arbitrariedades cometidas por el victimario, que sea el testigo quien de la versión de los hechos y no el culpable, el deudo quien hable de la desolación y la miseria que dejan a su paso los ejércitos de la muerte y el terror, el sobreviviente quien sopesa el drama mismo de sobrevivir.

2.3 Novela y terrorismo; una aproximación filosófica al horror histórico nacional.

Hoy, el terrorismo sostiene una posición privilegiada en el centro de la filogénesis cultural. Justificamos su inclusión en este estudio pues es este el tema principal de la novela que nos interesa estudiar. Para entender el fenómeno en toda su extensión proponemos una deconstrucción teórica que abarca desde la consideración de los matices políticos, los contextos de la comunicación, los efectos del discurso mediático hasta el análisis del individuo tributario de esta cultura del terror. Hablar de terrorismo como categoría esencial en la conformación de las culturas actuales no es, desde ningún punto de vista, una exageración. De hecho, el interés por pensar la globalización del mundo converge, indefectiblemente, en la reevaluación minuciosa de dicha categoría.

El caso es que pese a las múltiples consideraciones actuales, al flujo ininterrumpido de disertaciones, conferencias, congresos, debates, denuncias, ensayos, novelas, etc., preocupados por su comprensión luego del 9-11 de 2001, el término designa aún un fenómeno ambiguo. Su definición comprende conceptos irreconciliables; desliza sobre la mesa el

relativismo ético, la doble moral existente en torno al poder y la dominación. El debate contrapone el punto de vista de quienes consideran al terrorismo una iniciativa nefasta puesta en práctica por grupos radicales que ven en el liderazgo del primer mundo una amenaza a la preservación de sus culturas; y de otro lado, la contestación de quienes ven en el terrorismo la respuesta (asumida como única alternativa viable) de culturas rezagadas que pretenden dar la vuelta de tuerca a la lógica dominante.

Sobre la relación entre arte y terrorismo traeremos a colación la reflexión de Ross Birrell (2008) en “El regalo del terror”³¹. Regalo en tanto legado cultural arraigado en discrepancias de orden político y religioso. Basado en referentes teóricos; Baudrillard (1981, 2002), Bourdieu (2000), Derrida (2000) se explica el influjo de la muerte (terror y violencia sus agentes) en procesos de intercambio simbólico operados en el universo social. En esta clara tendencia a poetizar la muerte se desestructuran las bases de referentes semánticos implementados en la interpretación de nuestra realidad. En la elaboración poética de la muerte como recurso estético la palabra trasciende sus acepciones primarias, el significado no es una estructura monolítica, y el sentido se define en el marco conceptual que define la obra. Hablamos, en consecuencia del terror representado como performance en que cada elemento, incluidos objetos y sujetos, ganan connotaciones muchas veces contradictorias de sus significados primeros.

Se hace de la muerte un medio, un don que alcanza su sublimación poética en el sacrificio. Al margen de toda ortodoxia y dogmatismo al ofrecer un juicio de valor, aunque sin pretender tampoco una apología del activismo ciego denominado terrorismo, debe apuntarse que detrás de cada suicidio colectivo, inmolación, atentado, se yergue una visión de mundo

vindicatoria del acontecimiento que no puede desconocerse. Juzgar su validez o coherencia lo dejamos a otros, nuestro interés es estrictamente estético. Sujeto-objeto, acción-medio, hacen parte de un hecho comunicativo cuya función poética instala alrededor de la muerte un símbolo de la lucha en contra del terror. “El terror contra el terror”. (Baudrillard 2002). Se revierte el sentido de la muerte entendida a manera de recurso de intimidación, mecanismo de control que mete a los individuos en cintura; si la muerte es ese regalo fatídico que ha reservado para nosotros la sociedad de ahora, esta misma en calidad de sacrificio rechaza el don. Así, la muerte de quien se inmola, además de un acto terrorista, es el símbolo del ataque a la lógica de la muerte usando como recurso la muerte misma.

En *El olvido que seremos* en torno al asesinato de Héctor Abad Gómez queda explícita la lógica de la muerte y su aportación a nuestra realidad histórica. Subrayamos nuevamente que lo interesante de apreciar es la muerte del personaje como consecuencia última de una serie de ardidés que dejan al descubierto la perversión general del mundo social. No preocupa tanto la muerte en sí misma como la costumbre, muy nuestra, de aceptar inmutables sus manifestaciones más brutales y execrables.

En el texto “Bellezas terribles”³² Bernadette Buckley anota: “se le pide al arte que demuestre su relación con y su preocupación por la sociedad, algo que está obligado a hacer de forma paradójica: enfrentando la definición y las condiciones de su práctica sólo mediante un concepto de respuesta al terrorismo” (2008 39). La paradoja está dada, según apunta Buckley, en pedirle al arte algo que, en esencia, no es. El arte actual adolece de

³¹ Ensayo publicado en *Arte y terrorismo*, Madrid. Brumaria. 2008. 23-37

³² Publicado en *Arte y terrorismo*. Madrid. Brumaria. 2008. 39-55.

esencialismos, es paradójal por antonomasia, se redefine a sí mismo de manera constante. La idea romántica de un arte efectista obsesionado por la belleza idealizada resulta inoperante. Frente al resquebrajamiento de la razón pura se relativizan los conceptos, la belleza recusa todos los estereotipos. Posteriormente, con las primeras vanguardias, la belleza representada por los poetas herederos de la filosofía maldita aterroriza, violenta, agrede. Sin embargo, representar la miseria moral de mundo, deviene bello en tanto metáfora de una degradación universal hartamente compleja.

Gadamer sugiere preguntarse de nuevo ¿qué es lo bello? Para los individuos de las sociedades posmodernas lo bello remite de manera mecánica a la idea de lo útil, de lo satisfactorio, de lo aceptado universalmente como testimonio ostensible de buen gusto, a los estereotipos que subsumen en objetos acumulativos los ideales de la sociedad consumista. Se ha sustraído al concepto su dimensión filosófica. Para el filósofo alemán:

La esencia de lo bello no estriba en su contraposición a la realidad, sino que la belleza, por muy inesperadamente que pueda salirnos al encuentro, es una suerte de garantía de que, en medio de todo el caos de lo real, en medio de todas sus perfecciones, sus maldades, sus finalidades y parcialidades, en medio de todos sus fatales embrollos, la verdad no está en una lejanía inalcanzable, sino que nos sale al encuentro. La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real (2002 52).

Esto significa, explica Boris Groys:

Que el arte moderno tiene una relación más que ambivalente con la violencia, con el terrorismo. La reacción negativa de un artista ante el poder represivo del estado organizado es algo que se da por supuesto. Los artistas comprometidos con la tradición de la modernidad se verán, de modo inequívoco, *obligados* por esta tradición a defender la soberanía del individuo frente a la opresión del Estado. Sin embargo, la actitud del artista de cara a la violencia individual y

revolucionaria es más complicada en la medida en que *predica* una afirmación radical de la soberanía del individuo frente al Estado (2008 79).

El subrayado en la cita anterior sugiere discrepancia. La apuesta estética de un autor no se define nunca bajo la idea de *obligación*, dicha imprecisión vicia el ejercicio crítico. El término desdice de la relación entre filosofía y literatura que pretendemos argumentar en la medida en que abjura de los principios liminales de la crítica de la razón inherente al hecho artístico, descrea de la autonomía, la capacidad de decisión (en términos derrideanos) que define al artista. De hecho existe cierta incoherencia al hablar de arte moderno equiparando compromiso y obligación, tanto más si estos han de ser definidos por la tradición. De otro lado, no es tanto una prédica en función de compromisos u obligaciones como la apuesta estética consecuencia de una toma de posición respecto del mundo, adecuada según el conocimiento exhaustivo de las reglas de participación tal como lo definieran Bourdieu, Habermas, Barthes al sentar las bases para definir las reglas del arte.

Siguiendo a Ken Neil (2008) lo interesante [actualmente, claro está] es rastrear la relación entre arte y terror a partir del concepto de “doble trauma” expuesto por Jacques Derrida.³³ Si bien el primer trauma es producto del desmonte violento de la invulnerabilidad del estado, simbolizado en la destrucción de las torres gemelas, el segundo trauma es producto de la incapacidad de comprender, de racionalizar al menos, el primer trauma. Uno y otro conforman una diada indisociable. El objeto de la filosofía, y por tanto del arte, es estructurar un sistema analítico (genético) interesado en el terrorismo actual, así como de los traumas múltiples que genera, como proceso histórico. El terror a modo de

³³ Al respecto puede leerse Giovanna Borradori. (2003) *La filosofía en una época de terror: conversaciones con Habermas y Derrida*.

resistencia, no es consecuencia de discrepancias de orden político o religioso; es, en realidad, producto de la negación del Otro, del segregacionismo intolerante producto de la obsesión por la hegemonía del poder y el control. La casuística del terror no es reductible al conflicto ideológico entre naciones islamistas y Occidente, tampoco ubicable en el calendario (11-S). Arte y filosofía, apuestan por hacer comprensible el entramado de acontecimientos históricos e ideas que fungen como germen de la violencia y el terrorismo.

Juan Gabriel Vásquez escribe en su columna de *El espectador*:

Han pasado diez años y seguimos sin entenderlo. En otras palabras, entendemos el mecanismo social y político que permitió o provocó los ataques, entendemos el modo en que operaron los terroristas y entendemos el papel que jugó la religión en sus acciones, entendemos la triste relación de causalidad que existe entre aquellos aviones que se estrellan contra el World Trade Center y los cientos de miles de muertos que se suman desde entonces en Irak y Afganistán y Madrid y Pakistán, en Londres y Bombay. Pero no hemos ido al fondo de lo sucedido, nadie ha contado todavía qué sucedía en las entrañas del monstruo: éste es el territorio de los novelistas y, si bien decenas de novelas sobre el 11 de septiembre se han publicado, ninguna ha regresado con la verdad sobre esa región oscura. Los lectores de novelas confiamos en los novelistas para que vayan a esos lugares y regresen trayendo noticias. Pero nadie lo ha hecho hasta ahora. La presa, la gran presa de esa cacería, sigue escondida. (2011).

Lo que se saca en claro hasta ahora, bien sean causas, móviles, diferencias, enumeradas por Vásquez, es que no aportan argumentos suficientes para declarar zanjado el asunto. El trasunto del terror aún no ha sido explicado de manera convincente, mucho menos revisado desde un enfoque holístico apropiado a su dimensión. El interés de novelistas como Jhon Updike, Don De Lillo, Jay Mcinerney, Jonathan Safran Foer, Ian Mcewan, Salman Rushdie, por la divulgar la verdad detrás del terror, sugiere para la narrativa, en general, no tanto un compromiso u obligación, o una limitación temática, como una responsabilidad ética y estética de orientar el

aporte de su creación a hacer del terror no un monstruo intimidante al que no se le pueda mirar el rostro mucho menos cuestionar, tampoco un trauma insuperable, sino una realidad densa, casi inextricable, que ha de interpretarse.

En torno a tal realidad, y sus efectos circunscritos a un contexto local, *El olvido que seremos* ha abstraído los elementos de esta lógica cíclica del terror. Representa, así, el desmoronamiento crónico e inevitable del mundo físico, el drama de las víctimas, señala verdugos, refiere genocidios, subraya el grado de crueldad que alcanzan las masacres, las luchas por el poder en la contienda política. En un plano más abstracto escruta las aristas de la personalidad de quien padece el terror, indaga en su psique, reconstruye el trasfondo axiológico de los individuos sujetos a estos procesos de universalización del terror.

La novela recrea el escenario en que se ponen de manifiesto todas las tentativas de resistencia: desde la desmitificación de la revuelta idealista a la introspección solipsista como única posibilidad de supervivencia; del escepticismo contagioso y el éxodo a la inacción absoluta como mecanismos de venganza frente a un proyecto que no establece diferencia entre mundialización y totalitarismo absolutista. Tal como se advierte en la lectura de los textos, se ha hecho del terrorismo una práctica consecuencia del derecho a la resistencia en pos de la autonomía, de la renuncia (violenta si se precisa) a aceptar atavismos seculares grabados en la conciencia por medio de discursos institucionales. Al resguardo de esta lucha por los derechos se ha hecho del terrorismo la evidencia de un nihilismo vehemente a favor de la conservación del derecho a ser uno mismo, a reconocer en tal acción la posibilidad concreta, a pesar de su tosquedad, de establecer la igualdad de derechos.

Paul Berman (2007) señala que “en torno a 1950, una serie de escritores de diversas partes del mundo (Arendt, Camus, Orwell, Carpentier entre otros) empezaron a producir una nueva obra de análisis político, diferente de cualquier otra literatura política del pasado, y cuyo objetivo consistía en describir y analizar el tema del momento, las pasiones políticas totalitarias del siglo XX” (2007 43). De esto se desprende un análisis de las guerras ideológicas y las luchas por el poder que han definido las subsiguientes transformaciones socioculturales a nivel mundial. La dinámica de la lucha, la consideración de causas y consecuencias se concretan en la reinterpretación del mito bíblico del apocalipsis no como un relato fundacional sino como una realidad inmediata producto de las pasiones políticas acuñadas durante el siglo anterior.

En el caso particular de la política latinoamericana representada literariamente, Ricardo Piglia sugiere, en relación con la literatura argentina, que:

Hay distintos modos de analizar ese problema [refiriéndose a las ideas dominantes y su desarrollo en el pensamiento colectivo]. Quizás ése sea el centro de la reflexión política de un escritor. La sociedad vista como una trama de relatos, un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente. Hay un circuito personal, privado, de la narración y hay una voz pública, un movimiento social del relato. El Estado centraliza esas historias; el Estado narra. Cuando se ejerce el poder político se está siempre imponiendo una manera de contar la realidad. Pero no hay una historia única y excluyente circulando en la sociedad. [...] La literatura trabaja la política como conspiración, como guerra; la política como gran máquina paranoica y ficcional. [...] Hay una manera de ver la política en la literatura argentina que me parece más interesante y más instructiva que los trabajos de los llamados analistas políticos, sociólogos, investigadores. La teoría del Estado de Macedonio, la falsificación y el crimen como esencia del poder en Arlt, la política como el sueño loco de la civilización en Sarmiento (2001 35- 73).

De este mismo modo existen maneras de ver la política desarrolladas a través de la literatura colombiana. Si nos remitimos únicamente a la obra de

Héctor Abad Faciolince encontramos que de manera gradual, principalmente en textos como *Angosta* y *El olvido que seremos*, el antioqueño trasciende la literatura testimonial que da cuenta de las guerras del siglo, estructura su propia teoría del estado, desvela las maquinaciones esenciales al poder y expone su propio modelo de interpretación (cualitativa) de la política.

Téngase en cuenta que universalización estratégica del terrorismo no es medible. Usualmente se alude al *ismo* cuando la estadística da cuenta del número de víctimas, o del monto que alcanzan los destrozos ocasionados, o cuando un presunto agente agresor se atribuye la autoría del atentado. Tras estas breves observaciones es fácil intuir que la cuantificación del terrorismo no trasgrede el comentario superficial del fenómeno; enumerar se corresponde, acaso, con la iniciativa ingenua de crear discursos capaces de explicar la crudeza de nuestra realidad. Los móviles verdaderos entroncan en la médula misma del discurso universalizante propio de la posmodernidad. Esta dinámica global, puesta en marcha según previo consenso en su conveniencia, incluye hoy como manifestaciones terroristas acontecimientos que trascienden desmanes ubicables dentro del mundo de lo fáctico; que exceden, substancialmente, la realidad física del mundo objetivo y se instalan en el ámbito de lo simbólico. Por ejemplo, en *El olvido que seremos*, el magnicidio de Héctor Abad Gómez, alegoriza de manera rotunda las otras muertes posibles de que es capaz el terrorismo global.

Uno de los teóricos interesado en la violencia nacional es Noam Chomsky (2003 66-71). El autor propone un análisis de la problemática del terrorismo y el poder en Colombia. Traemos a colación su denuncia pues a partir del contraste entre uno y otro discurso, puede apreciarse su punto de

intersección y definirse sus límites. En el texto citado deja al descubierto el carácter ambiguo e hipócrita de las políticas internacionales que intervienen naciones, quebrantan soberanías socapa del éxito de la lucha mundial antiterrorista. Denuncia tajantemente que Colombia, en 1999 reemplaza a Turquía como mayor receptor de armas provenientes de Estados Unidos. Empieza así un ciclo de *atrocidades*. Es así como en los años 90 Colombia se encumbra como uno de los países cuyo índice de violación de los derechos humanos es elevado: crímenes de estado oficiados por el ejército, cifras record de asesinatos de sindicalistas y periodistas, de defensores de los derechos humanos y abogados. Asesinatos políticos, diez mil nuevos desplazados cada mes, (cifra que ha de sumarse a los 2.000.000 de desplazados registrados hasta esta fecha) abandono total del Estado. La denuncia señala que la estrategia en marcha consistió, en principio, en el asesinato literal de las voces de protesta. Recurre luego a cualquier mecanismo supresor de la capacidad crítica en aras de diseminar la guerra.

Hace Chomsky una acusación bastante polémica en este sentido: la confirmación de la “Sexta División” del ejército nacional; es decir, de grupos paramilitares creados para privatizar su campaña terrorista: “Esta sexta división tiene asignada la responsabilidad de cometer horrendas atrocidades, en el esfuerzo por poder ofrecer desmentidos plausibles, [falsos positivos] como los llaman” (2003 68). A cambio de esta circunstancia, Colombia se arroga los comentarios elogiosos por parte de Estados Unidos a causa de su democracia fortalecida; en realidad, coartada de la privatización del terrorismo. ¿Qué queda al colombiano, depositario directo de las consecuencias de esta coalición autodenominada antiterrorista? La conformación de bloques de acción social en función de la defensa de sus derechos, que denuncien de paso las atrocidades con que la política de guerra aceptada por Colombia y auspiciada por EEUU, a la

par con el intervencionismo y la ayuda norteamericana, generan. Activismos que denuncien, igualmente, la atrocidad de fumigaciones con glifosato que envenenan la tierra para siempre, la indebida distribución de la tierra expropiada a los campesinos e indígenas para favorecer a los grandes terratenientes, que intenten resistir pese a las cifras record de asesinatos, pese a las pocas expectativas de vida que se augura a sus directos artífices. En definitiva, activismos sociales en contra de la guerra y el expolio.

Jean Baudrillard asocia el terrorismo imperante hoy como el resultado inmediato de las dinámicas del poder: “Es muy lógico, e inexorable, que el incremento de poder del poder exacerbe la voluntad de destruirlo. Y él es cómplice de su propia destrucción” (2002 11). Sin ir más lejos, tal complicidad es atribuible a razón del grado de arbitrariedad con que se enseñorean las culturas del primer mundo. Se refiere específicamente a los medios utilizados por una cultura arribista, autoproclamada líder del proyecto de universalización y que a razón de comparatismos denigrantes se erige a sí misma como icono del progreso. El terror como respuesta al terror que implica esta escalada, es la respuesta connatural de los agentes, sectores y subculturas sacrificadas, sojuzgadas en el avance de este arrebato ascensionista: “el terrorismo [explica Baudrillard] es la IV guerra mundial pues es el mundo mismo quien se resiste a la mundialización”.³⁴

³⁴ En “Requiem por las Twin Towers” (2002 33-41) Baudrillard desarrolla un análisis sobre el terrorismo simbólico. Le sugiere como la incursión en una práctica terrorista diferente, más eficaz, que reivindica el acontecimiento. Desarrolla incluso una serie de pautas que permiten el análisis adecuado de este tipo de prácticas terroristas entendidas dentro de la lógica de la comunicación, la estética y la estructuración del sistema de organización universal.

Cuando la situación es monopolizada de este modo por el poder mundial, cuando se está en relación con la formidable condensación de todas las funciones realizadas por la maquinaria tecnocrática y el pensamiento único, ¿qué otro camino hay que una *transferencia terrorista de situación*? El sistema mismo es quien ha creado las condiciones objetivas de esta brutal retorsión. Barajando a su favor todas las cartas, fuerza al Otro a cambiar las reglas del juego. Y las nuevas reglas son feroces porque la apuesta es feroz. A un sistema cuyo exceso mismo de poder le plantea un desafío irresoluble, los terroristas responden con un acto definitivo cuyo intercambio es también imposible. El terrorismo es el acto que restituye una singularidad irreductible al corazón de un sistema de intercambio generalizado. Todas las singularidades (las especies, los individuos, las culturas) que han pagado con su muerte la instalación de una circulación mundial regida por una única potencia hoy se vengán gracias a esta *transferencia terrorista de situación* (12-13).

A partir de la definición de “estado de excepción”, aparte del impulso a la globalización se modifican las relaciones en que se daba la lucha de clases sociales, se desdibuja el objeto último de la confrontación. ¿Puede aún hablarse de una auténtica lucha de clases sociales cuando el acceso libre a bienes materiales y culturales que vino con la globalización masifica la idea de igualdad en el acceso a la lógica del capital? Frente a la idea del estado de excepción como nuevo paradigma del orden biopolítico (en términos de Giorgio Agamben), el uso demagógico de la política que amenaza la democracia y la masificación a gran escala de la ética de la globalización se orienta el desarrollo de las sociedades a favor del autoritarismo soterrado. Bajo estas circunstancias, se instala paulatinamente el estado de excepción como paradigma de gobierno dominante, como principio rector de situaciones de crisis sociales. Ahora, “El “estado de excepción” necesita de la histeria (terror y horror) para afirmar su poder. La histeria pública, a su vez, es una técnica populista de dominación” (Babias 2008 19).

En la práctica del terrorismo, representado por la novela, surge la corrupción. Todos los discursos podrían apuntar directamente hacia la violencia concreta como la principal causa del desbarajuste nacional, sin

embargo, el hecho dinamizador es la corrupción generalizada. Tan es así, que las reformas políticas que propugnan la construcción de un país diferente respaldan al unísono la aplicación del estatuto anticorrupción³⁵. En la corrupción puede encontrarse el revés de la consolidación del estado de bienestar. Es la misma lógica corrupta la que inclina la balanza en perjuicio de los campesinos a la hora de poner en marcha una reforma agraria auténtica. El acontecimiento incita la retoma violenta por parte de los indígenas de las tierras usurpadas, acción desencadenante de: el éxodo o desplazamiento forzado, el crecimiento demográfico acelerado en las ciudades capitales, el fracaso rotundo de todo modelo de planeación urbanística, extensión de la periferia, aumento del desempleo, proliferación del comercio informal, inseguridad, prostitución. Frente a esta inestabilidad permanente de los ciclos sociales, todo modelo analítico falla, los diagnósticos resultan inexactos; por ende, fracasa todo proyecto político de mejora social.

Al respecto Eco denuncia:

El terrorismo no es el enemigo de los grandes sistemas, es por el contrario su contrapartida natural, aceptada, prevista. [...] Además, el terrorismo sirve para dar una razón de ser a las policías y a los ejércitos, pues de quedar ociosos pedirán realizarse en cualquier conflicto más extenso. Por último, el terrorismo sirve para favorecer intervenciones disciplinantes allí donde un exceso de democracia vuelve la situación poco gobernable (1996 115-116.)

Todo está dispuesto para beneficio de los dueños del poder. En aras de la preservación de los privilegios de clase se ha instaurado un sistema represivo cuya presencia mueve a la impotencia. El mismo Eco, en “Pensar

³⁵ Ley 1474 de 2011 por la cual se dictan normas orientadas a fortalecer los mecanismos de prevención, investigación y sanción de actos de corrupción y la efectividad de control de la gestión pública. Disponible en http://186.116.129.19/c/document_library/get_file?&folderId=49245504&name=DLFE-35764.pdf Recuperado 30 de Noviembre de 2012.

la guerra” (1991)³⁶ intenta explicar la conexión entre política y guerra, conexión que garantiza su perpetuación:

Pero, en nuestro siglo, es la política de la posguerra la que constituirá siempre y de todas formas la continuación (por cualquier medio) de las premisas planteadas por la guerra. Vaya como vaya la guerra, al haber provocado una redistribución general de los pesos que no puede corresponder plenamente a la voluntad de los contendientes, la guerra se prolongará en una dramática inestabilidad política, económica y psicológica durante décadas venideras, que no podrá sino producir una <política guerreada> (26-27).

Tal cual lo expone Héctor Abad Faciolince, la consecuencia más nociva de esta serie de acontecimientos político-sociales es la generación de atmósferas represivas que dificultan el desarrollo de la cultura. Se instala en su seno una especie de tensión constante, de represión escamoteada tras sistemas y aparatos ideológicos tendientes a la anulación de la guerra, del descontrol, del caos. El resultado es, incluso, una realidad paradójica en el sentido de que es autofágica, anula los principios sobre los cuales justifica su existencia. No puede pensarse una sociedad más terrorífica, al menos no desde lo artístico literario, en la que un porcentaje alto de sus integrantes acepta de cualquier modo la represión disfrazada y la unilateralidad política. En H. M. Enzensberger:

El terror puede generar un clima de ansiedad generalizada y desencadenar reacciones de pánico. Incrementa el poder y la influencia de la policía política, de los servicios secretos, de la industria de armamento y de las empresas de seguridad privada; propicia la puesta en marcha de leyes cada vez más

³⁶ Para Eco, la guerra pese a ser un concepto central en la conformación de las culturas actuales, no es un concepto delimitado, fósil o monolítico. Por el contrario, se expone a sí mismo como un concepto dinámico replanteado sucesivamente en el último decenio. Hoy, es preferible hablar de una *neoguerra* cuya característica principal es que *no se sabe quién es el enemigo, no enfrenta a dos patrias, sino a infinitos poderes, el enemigo está totalmente camuflado. Esta sería global y a la postre ocasionaría la derrota de todos*. Al respecto puede consultarse el texto “Algunas reflexiones sobre la Guerra y la paz”, en *A pasos de cangrejo*. Barcelona, Debate, 2007. 19-40).

represivas; intoxica el clima político y lleva a la pérdida de derechos de libertad conquistados a lo largo de la historia (2007 64).

Sin duda, existen circunstancias sociales artífices de dicha reivindicación; no obstante, el sentido específico atribuido a la realidad política nacional estará dado por especificidades epistémicas que en cada comunidad redefinen nuevas éticas civiles. En la sociedad colombiana, y como consecuencia de la pérdida de la credibilidad en los valores difundidos a través del discurso político; acompañada del resquebrajamiento crónico y progresivo de la posibilidad de organizar políticamente el país; esto es de configurar democráticamente un estado social de bienestar y derecho que garantice la dignidad de los ciudadanos; además de la desmitificación de la causa guerrillera en favor del narcoterrorismo. Se compone, en consecuencia, una realidad de aristas bastante agudas que demandan por parte de los individuos la puesta en práctica de éticas relativas, inescrupulosas a la hora de subvertir los códigos y garantizar la supervivencia. Metáfora de este contexto aludido es la Bogotá de *Escorpio city* o de *Satanás*, la misma Bogotá de *Perder es cuestión de método*, *el cerco de Bogotá*; la Medellín de *Fragmentos de amor furtivo*, *El olvido que serremos*, o *Angosta*.

Es en este escenario de opiniones cambiantes en donde se cuestionan los unilateralismos, salen a flote contradicciones que atribuyen a la novela un enfoque protestatario. Thomas Mann en “Consideraciones de un apolítico” (2011 55-60) propone pensar la época a través de la revolución. No puede concebirse un espacio en donde predomine la unanimidad, en donde haya comunión absoluta de ideas; el derecho a la revolución es universal. Sugiere el autor que si se sustrae la dimensión filosófica a la Revolución francesa queda sólo la revuelta por hambre. Independientemente de si se cree o no en la revolución, si se acepta la posibilidad de la transformación

social a partir del revisionismo constante del presente, la revolución existe si no como una realidad tangible, lo hace al menos como un proyecto político postergado, un plan de contingencia.

El mundo progresista y global representa, en teoría, el acceso pleno a un nuevo estadio de la civilización en donde prevalece la justicia, se instaure la igualdad, la tolerancia, se reconozca el derecho a la libertad, el establecimiento de alianzas internacionales de carácter humanista que pretendan atraer naciones rezagadas a la experiencia absoluta del progreso y el desarrollo. En consecuencia, la eliminación de las fronteras políticas, la resolución pronta de los conflictos ideológicos que alimentan guerras civiles en diferentes puntos del planeta, el interés colectivo de una humanidad interesada (de manera desinteresada) en el disfrute de lo planetario, en la instalación de lógicas incluyentes que propicien el reconocimiento del otro. Desde un punto de vista más sensato, es decir, apegado a la realidad, la globalización: “sirve de pantalla a la alucinante amplitud de una situación de dominio político: o más bien como el ultraliberalismo, ideología actualmente dominante y base de un sistema oligárquico, viste los ropajes de la globalización” (Forrester 2000 14).

Es lo que plantea Abad Faciolince sin que su propósito sea la denuncia. Incluso podemos afirmar que, según propone en su narrativa, la transición entre liberalismo, neoliberalismo, y ultraliberalismo no es comprensible en perspectiva. La historia nacional ha hecho del espacio del ejercicio político una amalgama inextricable de ideologías manipuladas al punto de negar en la práctica los principios teóricos sobre los cuales se cimenta. No se ha dado el debate abierto, inteligente en que a una ideología se antepongan discursos contra-argumentales en beneficio de la consolidación política del

Estado: la estulticia, el nepotismo, y la corrupción violenta son los recursos que aderezan el teatro absurdo de la democracia colombiana.

Fracasados todos los esfuerzos en su concreción devienen espacios de interacción en donde predomina el anarquismo consecuencia de la ineptitud de sus gobernantes, de la regularización y desregularización continua de la lógica del mercado global, el mercadocentrismo, de la globalización misma, de la actualización constante de la cultura competitiva según las tendencias del día, la politización de la vida social, la comunicación reducida a la propaganda y el engaño, la mecanización del pensamiento, la coacción velada (según los bien-pensantes) de la libertad, la mercantilización de la cultura del beneficio, la deshumanización del individuo, la predeterminación de los productos de su pensamiento, la anulación perentoria de la opinión pública, del derecho a la protesta, la réplica y la libre expresión. De hecho, las normas sociales que regulan la participación se reescriben a diario condicionando la única respuesta: la adaptación³⁷. En síntesis, es la época de las *Glasnost*.³⁸

El desencantamiento frente a las preconizadas utopías de occidente, secuela del fracaso político, también toma parte en la instauración del mismo contexto hostil y ambiguo en que se perfila la sociedad. No nos referimos simplemente a la lectura inadecuada, a la equivocada traducción que se ha hecho del discurso modernista, a la forma particular en que se perpetúa el

³⁷ En el sentido expuesto por Viviane Forrester. (2000 25-26).

³⁸ ¿Qué significan las Glasnost? La transparencia retroactiva de todos los signos de la modernidad, acelerados y de segunda mano (es casi un remake posmoderno de nuestra versión original de la modernidad), de todos los signos positivos y negativos confundidos, es decir, no sólo de los derechos del hombre, sino de los crímenes, de las catástrofes y de los accidentes. Es de este modo como lo expone Jean Baudrillard (2000 54).

continuismo de tales desaciertos. Enzensberger, en “Formas de pensamiento. Posdata a la utopía”, refiriéndose a las utopías explica que:

Su exportación a los lugares más remotos del planeta constituye uno de los éxitos más nefastos de la civilización europea. Las posibilidades de supervivencia de tales ideas trasplantadas probablemente sean escasas, pues el ensamblaje con las estructuras autóctonas es precario. Su importación no debe hacernos olvidar que desde la edad de piedra y hasta las civilizaciones americanas y asiáticas hubo miles de sociedades que no tenían necesidad de utopía. Por lo tanto, la afirmación de que la vida no es posible sin ella sólo es una simple superstición (1999 63-76).

La refutación literaria a este tipo de insuficiencia se conoce con el nombre de literatura distópica. Según Andreu:

El término “distopía” ha acabado imponiéndose para designar las peores características de la utopía, o el paradigma de una organización social y política no deseable, [...] la distopía nació como narrativa literaria con vocación de novela de política ficción, donde el objetivo último será desentrañar la naturaleza del poder y los mecanismos de dominación. La distopía, además de ejercicio que pone de manifiesto las tendencias no deseadas de una sociedad determinada, de forma caricaturesca y proyectadas hacia el futuro, en su génesis se presenta también como respuesta antitética a las utopías literarias y políticas, sobre todo a las surgidas durante el siglo XIX y principios del XX, aunque en ellas se puede reconocer la influencia de las utopías anteriores, y en especial de las renacentistas. Fabular sobre el peor en vez del mejor de los mundos posibles proyectado en el futuro, pero al que se añade la denuncia de ese control absoluto de la vida humana que el sueño de una planificación social y filosófica y científica que abarca todos los ámbitos entraña, y que es propio de las utopías. [...] La distopía denuncia o pone sobre la mesa la terrible realidad de lo que aún no ha llegado a ser, pero ya está ahí (2008 23-25).

Andreu sugiere debe evitarse el uso indiscriminado de la terminología referente a discursos desveladores de la mentira implícita a lo utópico. Aclara que “las utopías se presentan siempre como un imperativo subyacente: lo ideal es lo que debe ser. [...] Lo distópico no es simplemente lo que no debe ser, sino lo que no debería haber sucedido (67). También que:

La diferencia principal entre las distopías y las antiutopías estribaría en que en las segundas el objetivo principal es la oposición a la utopía y, en general, la beligerancia contra el pensamiento utópico, mientras que la distopía comparte con la utopía el impulso del ensueño social, que permite divisar sociedades radicalmente diferentes a las que vive el protagonista”. [Para el autor] “una de las características definitorias de la distopía, compartida con la utopía es la escala temporal y la preocupación por el espacio, sea la ordenación arquitectónica de la ciudad ideal, sea la geografía en la que se emplaza. A diferencia de la utopía, sin embargo, la acción en las distopías no se sitúa en “ninguna parte”, rehúye la insularidad o el anonimato de lo remoto, muy al contrario, lo mismo que se fecha cronológicamente, suele localizarse geográficamente, generalmente con mucha exactitud (65-66).

Ahora bien, si a cada utopía le corresponde como trasfondo el desarrollo de tres promesas fundamentales, a saber, La muerte del Estado, el internacionalismo y la igualdad, *El olvido que seremos* como parte de esta literatura distópica representa detalladamente las prácticas sociales que dan forma a las promesas mencionadas. En primer término habla del Estado inexistente, de un sistema disfuncional, émulo contrahecho de modelos europeos incapaz de orientar y organizar políticamente el desarrollo de la vida social de los individuos dentro de un marco de justicia equitativa y de prácticas democráticas incluyentes. En cambio su estructuración ha dado pie a la institucionalización de sistemas arbitrarios e inestables en contra de toda credibilidad, de la legitimación o reivindicación del Estado como agente garante del acceso a los derechos.

En lo referente al internacionalismo la novela ofrece otro panorama. Dentro de las prácticas culturales que tienen lugar en el marco de la posmodernidad, del eclecticismo, de lo kitsch y la industrialización de la cultura, se entiende por internacionalización de la cultura local la imitación de comportamientos actitudes estilos de vida propios de culturas asumidas como arquetípicas a razón de su posición privilegiada dentro del mercado y el mundo capital.

Si el diálogo implica el derecho a exponer nuestros puntos de vista y a su vez el deber de ceder al empeño en su imposición cuando se reconoce en los argumentos del interlocutor la fuerza de la lógica y el peso del fundamento. Desde el proyecto narrativo del escritor antioqueño, la literatura, la negación del diálogo es una actitud reincidente, histórica, justificada por medio de la sumisión frente a los estereotipos de carácter cultural asociados a dignidad, confort, estatus de una clase social que se autosugestiona para acceder de cualquier manera, así sea a partir de la impostura o las apariencias, a una serie de iconos representativos de la pertenecía a un orden mundial.

La igualdad, es también una utopía que no se cumple. Pese a la existencia de discursos ecuménicos que propugnan por la consolidación de un universo al margen de las fobias racistas, en donde se tolere lo particular de cada cultura, está claro que en la práctica esta teoría debe ser generosa en la aceptación de excepciones para poder refrendar su legitimidad. Todo activismo crítico es marginal, nace descalificado en un mundo de carácter dogmático, obtuso. Los distintos movimientos que se dinamizan en aras de los derechos de sectores marginales, discriminados de muchas maneras saben de antemano que la igualdad es el más falso de los sofismas que se difunde con el discurso de la modernidad.

2.3.1 De los medios y las mediaciones al servicio del terror.

Consideremos ahora lo siguiente: entender la dinámica del terror lleva a enjuiciar el estatuto del saber en la sociedad generada. Racionalizar el terror conduce entonces a pensar sus efectos sobre los poderes públicos, sobre los individuos y las instituciones civiles para delimitar así cuánto hay

de ella en lo esencial de la vida de los hombres y la cultura. La pragmática del saber narrativo, sugiere J. F. Lyotard, está dada por la crítica que hace de la composición del saber en sociedades de rápido desarrollo, por la formulación que hace del saber tradicional, por su recuento de las formaciones positivas y negativas, por la concurrencia de múltiples juegos del lenguaje y la respectiva crítica de los relatos articulados. Es revisar “El estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” (2004 9).

En nuestra época, tal cual lo representa Héctor Abad Faciolince, la lucha por la legitimación de los discursos en relación con otros relatos se actualiza en función de prácticas violentas. No se circunscribe el problema a la identificación del diálogo mesurado y argumentativo entre ciencia, filosofía y arte; incluye, por supuesto, los términos en que otros discursos igualmente decisivos del estado de la cultura fuerzan su legitimación, los modos en que procuran desvirtuar relatos existentes. En general, no se legitima el saber a través del despliegue de metarrelatos; se lo hace por medio del control, de la desinformación o tergiversación del saber: si lo posmoderno puntualiza la incredulidad en los metarrelatos, tal actitud genera la violencia en que se transforma el saber colectivo.

En este orden de ideas preguntamos entonces en qué otros sentidos puede ser terrorista esta sociedad representada por *El olvido que seremos*? Si los juegos del lenguaje son el mínimo de relación exigido para que exista sociedad, es necesario entender la naturaleza de los juegos del lenguaje. Dicha violencia es evidente en el establecimiento de las reglas del juego, de los lazos sociales instaurados a partir de la normativa, como en los modos de transmisión del conocimiento, en la verdad misma que comporta el

conocimiento, en la producción del saber, en su respectiva traducción a otros lenguajes; deviene simbólica pues confronta sin estragos patentes la orientación desde donde se plantean los juegos del lenguaje, los efectos de sentido, las consecuencias pragmáticas que en última instancia suscitan los actos de habla. Este tipo de violencia aunque menos evidente es igualmente lesiva a los intereses de fundar un nuevo humanismo; se establece en la medida en que la naturaleza del lazo social en las sociedades posmodernas sugiere funciones de regulación y de reproducción diseminadas a través de la información.

El consecuente análisis de la información de que dispone el individuo para decidir los modos de su inclusión social, termina por revelar la descomposición progresiva de grandes relatos diferentes del político. En el universo representado por Abad Faciolince cada uno de estos aspectos resulta decisivo en la configuración de la crisis que afecta al sujeto. Puede hablarse de una deficiencia efectiva de los discursos institucionales (Estado, Iglesia, Escuela, Familia) a la hora de generar la conciencia crítica que permita la lectura adecuada de la información asequible. Al problema puede encontrarse otra arista: ¿qué o cuáles conceptos funcionarían a modo de categorías a la hora de definir el grado de relevancia en el ejercicio hermenéutico?, ¿cómo puede pensarse un ejercicio comunicativo cuando el contexto no ofrece las bases mínimas para definir principios de cooperación en la construcción dialéctica del sentido? Hay una cuestión que sin embargo queda clara, y es que la posibilidad de la transformación social no radica tanto en la improvisación constante de proyectos de reforma como en un cambio radical de actitud frente a la exigencia analítica que presupone interpretar la circunstancia presente.

El olvido que seremos cuestiona la función del Estado, por la funcionalidad de la justicia, por el papel delegado a la cultura, asimismo, por los márgenes y marcos de participación social dejados a los individuos, por la democracia, por la participación efectiva de los individuos en la configuración de los constructos que denominamos sociedad y cultura. La pregunta pese a no ser nueva, constituye un interrogante que aun hoy representa cierto interés. Ya en 1939 Norbert Elias, basado en la lectura de Spengler, daba un viraje a la discusión al replantear la relación sociedad e individuo en los siguientes términos: “¿Qué es esta “sociedad” que formamos todos nosotros, pero que ninguno de nosotros, ni siquiera todos nosotros juntos, hemos querido y planificado tal como hoy existe, que sólo existe porque existen muchas personas y que sólo permanece porque muchas personas particulares quieren y hacen algo, esta “sociedad” cuya estructura, cuyas grandes transformaciones históricas, es evidente que no dependen de la voluntad de personas individuales?” (1987 17).

La pregunta sugiere de hecho cierto error procedimental. Está claro que los modelos implementados en el análisis de dicha relación incurren en el error de querer comprender la dinámica del conjunto recurriendo a recursos aislacionistas. Querer entender el conjunto al margen de los aportes y participaciones, usos y actualizaciones constantes por parte de los individuos, y querer entender al individuo al margen de su relación de interdependencia tanto con el conjunto como con los individuos que lo integran: “*Para comprenderlos es necesario dejar de pensar en sustancias individuales aislables y empezar a pensar en relaciones y funciones*³⁹. [...] No son individuos aislados, tampoco un cúmulo de individuos juntos; existe una red de interdependencia de funciones individuales que dan

³⁹ En cursiva en el original.

cohesión y forma al conjunto. La sociedad es ese *contexto de funciones que las personas tienen las unas para las otras*” (Elias 1987 31-34).

Naturalmente el individuo no puede sustraerse del todo a su componente social. Desde el punto de vista tratado en *El olvido que seremos*, la comunicación, en el sentido idealista de la expresión, ha cedido espacio frente a la comunicación pragmática. Así, la relación social se fragmenta y se impone la lógica práctica del neoindividualismo. Para Lyotard, en esta realidad violenta se disuelve el lazo social y se da el paso de las colectividades sociales al estado de una masa compuesta de átomos individuales (2004 36). De hecho, una de las preguntas recurrentes en la novela estudiada, y en la generalidad de la literatura hispanoamericana, se circunscribe a la problemática emergente en las relaciones individuo vs individuo e individuo vs sociedad. De este planteo se derivan posiciones que ven en al individuo al chivo expiatorio de experimentos socio-culturales situados en el marco de lo social, a la sociedad caótica como resultado de sucesivas fragmentaciones ejecutadas a modo de resistencia frente al poder, el Estado y sus leyes.

La relativización de las éticas civiles hasta el punto de afianzamiento del neoindividualismo es consecuencia de la deslegitimación del sistema. Si lo predominante es la consolidación de sociedades posmorales en donde se exaltan los deseos, el ego la felicidad y el bienestar individuales en mayor medida que el ideal de abnegación (Lipovetsky 2003 39), no puede decirse de estas propuestas estéticas que persigan el reencauche de una ética colectiva, sacrificial y agonística. “Cuando se ha dejado de creer en las promesas de la política, el progreso y el Estado, queda la moral. El éxito de la ética corresponde a la derrota de las ideologías mesiánicas al fracaso de las grandes representaciones del progreso y de la historia” (46). Es decir

que la reflexión desde la novela aspiraría a la consolidación de un proyecto democrático incluyente que aspire no a combatir el individualismo a partir de la imposición sino que busque el individualismo responsable. Esto es, asumir una actitud tolerante y racional frente a la multiplicidad moral existente en el contexto social.

En consecuencia, la inclusión democrática e igual de los individuos en el flujo de la información, la opción autónoma de su actualización puede resultar tendenciosa. Según explica Umberto Eco, el estado actual de las sociedades y el establecimiento de autopistas de comunicación funcionales al flujo de la información hacen más complejo que se pueda pensar en formas de censura; sin embargo, están ahí, no dejan de existir. Puede asumirse Internet, por ejemplo, como una de esas tantas alternativas que permite la circulación de información pluralista respecto de eventos o situaciones. Pese al recurso, se corre el riesgo de incurrir en el problema de la inverificabilidad de la información. ¿Quién o qué garantiza la fiabilidad de la fuente, el interés del emisor, el sentido recto de los enunciados?, ¿cómo definir la validez de las pretensiones dispuestas en los actos de habla? Al margen de tal discusión, lo importante es que sobre la base de esta serie de adelantos se concreta un proceso de resistencia frente a ejercicios de manipulación funcionales a la difusión del terror. La forma más clara de condenar a una cultura, es sin duda, la destrucción sistemática de su lengua (Eco 2010 185-193).

Se sustrae con dicha destrucción el universo referencial que permite pensar el terror. La paradoja está en que la lengua propia de cada cultura se destruye de manera proporcional a la consolidación de la sociedad de la información. No obstante:

En lugar de deplorar el surgimiento de una violencia atávica, deberíamos ver que es nuestra propia modernidad, nuestra hipermodernidad la que produce este tipo de violencia y sus efectos especiales, entre los que también se encuentra el terrorismo. [...] la nuestra es una violencia simulada en el sentido en que más que de la pasión o del instinto, surge de la pantalla, se halla de algún modo en potencia en la pantalla y en los media, que fingen grabarla y difundirla, pero que en realidad la preceden y la estimulan. Hay, como en todos los demás ámbitos, una precesión de los media sobre esta violencia y sobre los actos terroristas. Esto es lo que le confiere una forma específicamente moderna, y también lo que hace imposible asignarle causas verdaderas (políticas sociológicas, psicológicas) (Baudrillard 2000 107-111).

“Precesión de los media sobre la violencia” es equivalente a la manipulación ideológica a través de los medios masivos de comunicación. La esquematización inevitable del pensamiento es consecuencia de la mediatización de la cultura, de la proliferación de información manipulada que degenera en la violencia de lo virtual. Jean Baudrillard explica que:

Aquello ante lo cual estamos sin defensa es la violencia del medio mismo, la violencia de lo virtual y su proliferación no espectacular, lo que hemos de temer no es su concatenación psicológica, sino la concatenación tecnológica de la violencia, de una violencia transparente, la que lleva a la desencarnación de toda realidad y de toda referencialidad. Es el grado Xerox de la violencia. Como ya no deja espacio a la violencia real, a la violencia histórica, a la violencia de clase, nuestra sociedad engendra una violencia virtual una violencia reactiva (108).⁴⁰

Dicho de otro modo, la violencia simbólica se ejerce “sutilmente”, a través de condicionamientos operados en el subconsciente. El espacio de la comunicación social se satura de información que procede por acumulación y que a la postre legitima ideas favorables a la dominación. De este modo,

⁴⁰ Afirmación en todo caso relativa. Al respecto, la literatura colombiana ha “pornografiado” el concepto de violencia, ha llegado incluso a la utilización torpe de los conceptos de nada y nulidad en torno al fenómeno. Se estanca en el concepto de estrategia comercial en el sentido que propone Baudrillard en “El complot del arte” (2000 209-213).

el individuo termina por aprobar a priori sofismas como patria, estado, progreso, moda etc. Este tipo de adiestramiento es reforzado desde lo massmediático y por medio de las instituciones al servicio del estado. Al respecto Pierre Bourdieu anota:

No voy a afirmar que las estructuras de dominación sean ahistóricas, sino que intentaré establecer que son *el producto de un trabajo continuado (histórico por tanto) de reproducción* al que contribuyen unos agentes singulares (entre los que están los hombres, con unas armas como la violencia física y la violencia simbólica) y unas instituciones: Familia, Iglesia, Escuela, Estado (2000 50).

Abad Faciolince insiste en ganar profundidad al pensar la dimensión simbólica de la violencia, así, considera todas sus posibilidades abarcando incluso manifestaciones que agreden en el plano individual. Es en este punto en que *El olvido que seremos* alcanza su connotación simbólica más elaborada y compleja. Ya hemos anotado con anterioridad que el argumento de la novela se centra en la relación del asesinato de una figura política de mediano reconocimiento. Sin embargo, el cadáver del padre es el objeto desencadenante de reflexiones que en su proyección articulan aspectos de distinto orden. Es decir, el asesinato es la consecuencia mientras que el cadáver la prueba contundente de aquello que rechaza la sociedad, de todo aquello que amenaza a la dignidad y la inteligencia. El poema en el bolsillo de un hombre asesinado es la inferencia del porvenir signado por el olvido. La actitud del deudo, acompañada de la negación la duda, la reflexión y finalmente la aceptación, será entonces la sugerencia del modelo filosófico que ha de permitir la comprensión más vasta y honda del fenómeno de la violencia y el terror.

En palabras de Pierre Bourdieu:

La violencia simbólica se instituye a través de la adhesión que el dominado se siente obligado a conceder al dominador (por consiguiente, a la dominación) cuando no dispone, para imaginarla o para imaginarse a sí mismo o, mejor dicho, para imaginar la relación que tiene con él, de otro instrumento de conocimiento que aquel que comparte con el dominador y que, al no ser más que la forma asimilada de la relación de dominación, hacen que esa relación parezca natural; o, en otras palabras, cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciarse, o para percibir y apreciar a los dominadores (alto/bajo, masculino/femenino, blanco/negro, etc.), son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto (2000 51).

Nos permitimos ahora introducir la siguiente reflexión sobre una categoría que en Colombia (quizá de manera más significativa y drástica que en otras sociedades) es agente esencial en la consolidación de la violencia y el terrorismo. Consideramos que la reflexión en torno al lujo como aspecto disparador de la violencia y la diferenciación de clases sociales no es tanto una digresión como un ejercicio analítico clave respecto de los recursos más significativos en la construcción del universo social representado por Abad Faciolince. Según lo anota en sus páginas, perteneciente a una clase social acomodada. Esta conciencia clara de acceso o marginación de la comodidad es clave en la definición de la axiología de Abad Gómez, de su ética profesional, es también uno de los saberes más apreciados por el autor en la evocación de la figura paterna.

Alrededor de este concepto impreciso, indefinible (en muchos aspectos) desde la precariedad misma de las realidades latinoamericanas, se ha resignificado el mito progresista. Para el grueso de la población latinoamericana la globalización se traduce en el acceso rápido a la comunicación mediática, al uso fácil de los beneficios de la era digital, en la unificación de un mercado mundial y libre que permita el consumo de

los símbolos instituidos por la frivolidad iconoclasta, a las modas, el lujo etc. Lipovetsky habla de cambios cruciales acontecidos durante las últimas décadas en el escenario del lujo: “Lo nuevo se lee ante todo en el peso económico de las industrias del lujo” (2004 13-14). La democratización del lujo que permite a las masas la adquisición de marcas asociadas al lujo viene acompañada de la visibilidad social del mismo. Si bien tal cual lo expone Lipovetsky el lujo y el derecho a él es una práctica social tan antigua como el hombre cuya perspectiva arqueológica permite vislumbrar la génesis de la composición de mecanismos de diferenciación entre los individuos, de desarrollo, de toma de distancia respecto de la animalidad de la especie, con el tiempo y la evolución de las mismas sociedades configuradas, la restricción del derecho al lujo, la posibilidad o no de tener accesos a él, la desacralización y su institucionalización como fenómeno cultural esta vez asociado a los desarrollos del mercado, a las lógicas de la posmodernidad deviene imperativo social que ocasiona la fragmentación social violenta.

El respaldo que todos los medios de comunicación, la predisposición inescrupulosa de acceso a marcas asociadas al confort y la elegancia, a los ornatos suntuosos que otorgan estatus social de acuerdo a nuevas lógicas de acumulación, de centralización y de jerarquización (29-30), y la actitud de los poseedores de los mismos por no dejárselos arrebatar genera al interior de las sociedades una especie de atmosfera competitiva, guerrerista y revanchista que se actualiza en torno a la consecución y o preservación de los bienes acumulados. Desde este punto de vista, puede apreciarse las maneras en que las prácticas consumistas funcionan en contra de la posibilidad de afianzar esquemas de convivencia.

Es bastante evidente que en las sociedades modernas las relaciones sociales interpersonales están atravesadas por la sacralización del lujo, esto es por la entronización del código del gasto, del concepto de propiedad, de bienes materiales accesibles a un sector minoritario, de la idealización de conceptos asociados a tales bienes materiales. Del culto al nivel de vida, a la comodidad, a la felicidad privada de las señoras y los caballeros (51). Y del lado opuesto la profanación del universo de lo suntuoso por parte de clases sociales históricamente marginadas de su consumo. Nos referimos a la vulgarización de todo valor simbólico inicial otorgado a determinados objetos en la medida en que resultan accesibles a sectores más amplios. Esta nueva actitud, masificada a raíz de las mismas especificidades de los aparatos comunicativos ha degenerado en el reencauche de una nueva actitud narcisista, en la adopción de actitudes plenamente esnobistas cimentadas en el disfrute real o aparente de lo meramente ostentoso. Esto no puede menos que generar una nueva relación de los sujetos modernos con el lujo. Para el autor en cuestión este nuevo tipo de actitud puede fácilmente denominarse el lujo emocional (56-62).

El aspecto más problemático en torno a la revisión del fenómeno del lujo surge cuando a su alrededor se estructura la lógica del desafío. Se dispara una lucha fratricida por escalar rápidamente y de cualquier manera la pirámide de posiciones sociales. Si se ha dado prelación al gasto desmedido, al consumo sin beneficio propio, a la dádiva ostentosa como mecanismo de protagonismo social, al despilfarro etc., si se acepta que el lujo es un derecho democratizado, los fenómenos sociales de participación convergen en la puesta en práctica de actitudes que permitan la acumulación de bienes y con ellos la ganancia de una nueva jerarquía. A pesar del carácter determinante del problema son los mismos medios de comunicación los que disparan la universalización de esta nueva ética: es

necesario acumular, y en esta carrera debe desarrollarse en paralelo el mecanismo de seguridad social o privada que garantice la preservación de lo acumulado.

Al amparo de esta lógica dominante se desata en el contexto de los países latinoamericanos, totalmente atravesados por el culto consumista del lujo, la violencia: el narcotráfico, los nuevos ricos producto del tráfico de drogas, la renuencia de los ricos a perder su prestancia y su dignidad, la carrera acelerada por arrebatarse o deslegitimar sus posiciones. En un contexto en que la discusión se polariza, del bando de los ricos se interpreta siempre como las clases sociales atrabiliarias que a fuerza de corrupción y favoritismos se acomodaron ostensiblemente en la pirámide social, y las clases sociales en ascenso: las que toman el camino lento y largo del cultivo de una virtud o una técnica que les permita ascender y los que toman la vía rápida y encuentran en la delincuencia la manera de escalar posiciones. Alrededor de ellos los rezagados construyen mitos, redimen sus faltas, relativizan la moral, justifican sus comportamientos, nada de lo que hagan está mal, están en todo su derecho.⁴¹

⁴¹ Pablo Escobar, uno de los mitos más recientes enraizado ya en el imaginario colectivo de nuestro pueblo, y por tanto, referente obligatorio en la producción literaria nacional que aborda el fenómeno del terrorismo, en todas sus facetas, desatado en los años 90's. El mito refiere sus inicios robando lápidas en los cementerios de Medellín y llegó a ser uno de los hombres más ricos del mundo, aterrizó a los burócratas de este país, impuso su ley, fue el benefactor del pueblo, el Robín Hood que robaba a los ricos para dar a los pobres, vendió el sueño o la falsa ilusión que no importa que tan bajo vengas; si estás dispuesto a hacer todo a tu alcance puedes llegar más alto que los que están en la misma cúspide. En Colombia esta nueva actitud instaura una serie de licencias que conceden a las clases de baja extracción social el sueño de la comodidad y del fasto ostentoso, instala una nueva ética, asimismo una nueva estética. En esta medida el desafío genera en el contexto latinoamericano no sólo una diferenciación entre estatus o clases, genera la crisis absoluta de procesos de democratización, pone a la organización política del estado de bienestar propalado a través de los mass media el rótulo de mentís inviable.

A razón de este tipo de pensamiento implantado, asco y desprecio son dos constantes sociales en este desbarajuste nacional. Para William Ian Miller (1998 289), una y otra desempeñan roles importantes en la producción y mantenimiento de la jerarquía social. Lo que parece ser más relevante emerge de un análisis del *desprecio hacia arriba*. El concepto tiene que ver con la serie de ideas y estereotipos que median en la percepción del otro. Existen preconceptos que por increíble que resulte, instigan la desaprobación intolerante de ideas, actitudes y prácticas. Sin embargo, en una sociedad en la que el confort, el poder adquisitivo y la ostentación de la dignidad a través de la acumulación del lujo, el desprecio hacia arriba no se mide tanto en la desaprobación de los imaginarios dominantes respecto de las clases sociales mejor posicionadas como en la carrera ascensionista inescrupulosa que pretende la equidad social.

En cierto sentido, es mucho más marcado el desprecio hacia abajo, el que incurre en el asco, en la anulación de lo que representan las clases bajas y las ideas asociadas a sus integrantes. Los representantes de dichos círculos sociales están siempre relacionados con conceptos negativos que sobra mencionar. En cualquier plano, los portavoces de estas clases personifican la amenaza seria que teme el poder, en tanto sus ideas cuentan con el respaldo de las masas que dicen representar, masas que mitifican a sus voceros, por tanto una amenaza que pone en riesgo el orden social y representa la posibilidad más clara de redistribuir el poder. Para el caso basta mencionar a personajes como Jorge Eliecer Gaitán y Luis Carlos Galán, al mismo Héctor Abad Gómez, o a la totalidad de nombres que caben en la sigla U.P.; colectivo de izquierda gestor de iniciativas reorganizacionales del Estado que exigía la redistribución del poder en beneficio de los hasta ahora negados por el sistema reinante.

A consecuencia de esta realidad, el desprecio hace parte de las estrategias de interacción asumidas conscientemente por los individuos. En torno al desprecio se configuran sistemas de desafío y réplica, de adquisición y conservación del estatus, conformación de las categorizaciones ya establecidas, la confirmación de la superioridad de unos y la depreciación del otro, aparte de la confirmación de nuevas categorizaciones (Ian Miller, 1998 302). Si bien en otras sociedades tales categorías del asco y del desprecio alcanzan simplemente el matiz de deslegitimación de un orden social justo, en Colombia su presencia promueve la instauración de escenarios de conflicto ajenos al diálogo equitativo. En los escenarios representados por Abad Faciolince se formula una denuncia perentoria en relación con: no existe igualdad social en tanto los modelos de gobierno no son producto de consensos incluyentes, en tanto dichos modelos no se eligen de manera democrática e inteligente. No existe en un contexto en que la realidad se muestra, a las claras, ingobernable. Se descubre la farsa, se dejan al descubierto la totalidad de medios que permiten la cristalización del poder como fin.

Desde esta óptica, el sistema de rechazos; basado en la legitimación de prejuicios, de determinismos sociales, confiere al desprecio un papel principal en la nueva lucha de clases sociales. La estructura de estos comportamientos segregacionistas es aún capitalista. El desprecio hacia abajo se justifica a razón de la miseria distintiva de las clases sociales bajas; el desprecio hacia arriba se justifica en la ostentación desvergonzada de la opulencia en que viven los ricos pues hace más dolorosa la miseria de los de abajo. Ahora, ¿por qué se exige el derecho a participar?, ¿qué tipo de participación es la que reclaman los grupos marginados? La rectificación ha de ser cualitativa.

El arte cuestiona tal exclusión en todas sus facetas; incluso en el ámbito estético. Autores como José Luis Pardo (2011 73-79) sugiere una revisión del arte contemporáneo partiendo de la imposibilidad de la exclusión. Los cánones otrora impositivos totalitarios, han dejado de existir. Hoy se han flexibilizado tanto que las obras de carácter grotesco, repulsivas que pretendían atacar la ortodoxia estética se han quedado sin ese referente:

Este nuevo escenario tiene, por tanto, como nota fundamental la imposibilidad de localizar un exterior al que arrojar o desterrar aquello que se excluye: ahora, todos estamos desterrados o transterrados (aunque, repito, no todos con igual violencia ni con las mismas seguridades). Seguimos produciendo residuos tóxicos, pero ya no tenemos un “vertedero” en donde enterrarlos para que no nos contaminen; seguimos produciendo exclusión social, pero ya no tenemos islas, mares, desiertos o prisiones a donde exiliar a los excluidos o a donde expatriar a los “traidores”, porque ahora en cierto modo todos somos exiliados y traidores. [...] El inhumano tránsito permanente de los refugiados o el reflujo constante de los inmigrantes expulsados, representa con trágico realismo esta coyuntura en la cual todos estamos, al decir de Sloterdijk, *en el mismo barco*, aunque unos vayan miserablemente hacinados como polizones en las bodegas, otros dispersos en cubierta y otros en cómodos camarotes con aire acondicionado (75).

Siguiendo *El olvido que seremos* (y la obra en todo su conjunto), fácilmente se intuye que la inexistencia de la exclusión es apenas un adefesio argumental. En el marco cultural colombiano, no obstante las directrices del proyecto global, no deja de sentirse el desequilibrio en torno a los mecanismos de selección que definen el acceso a los derechos. La necesidad imperativa de un aparato discursivo, que abarque las distintas áreas del saber, en torno a la violencia, a la memoria etc., dan cuenta de que sí existen grupos sociales directamente afectados por los mecanismos de exclusión al servicio del Estado. En Colombia no ha dejado de existir, por primario y anacrónico que resulte el concepto, aún se distribuyen los derechos en torno a los conceptos sugeridos desde los modelos capitalistas. La salud, el empleo, la educación son realidades de a puño que dan cuenta

del fenómeno. Decir que no existe exclusión es generalizar, incurrir en el error craso de juzgar desde la generalidad, desde la superficie.

La siguiente afirmación puede ser obvia; pero, su valor no está en la novedad que anuncia tanto como en el énfasis que establece: esta posibilidad de abuso de posición dominante es consecuencia de la iniquidad en procesos de comunicación intercultural. No existe, desde ninguna óptica, una relación comunicativa horizontal que permita intercambios conceptuales entre los diferentes agentes o pueblos implicados en el diálogo. Esto es, existe en el marco de organización social cierta lógica segregacionista aplicada a rajatabla al conferir a cada pueblo su derecho a intervenir en el diálogo de la globalización. Para Habermas, “Los pueblos luchan por los mismos objetivos políticos; y estos surgen de una interacción entre distintos “espíritus nacionales”, distintos *volksgeist*, que se comunican entre ellos y que aprenden recíprocamente unos de otros” (2000 30). No obstante, no puede decirse que haya una definición de pueblo a partir del desarrollo autónomo de la cultura, tampoco que exista un proceso de aprendizaje recíproco favorable (a partir del diálogo) a la construcción de la cultura nacional. No puede aseverarse ni siquiera que exista una cultura propia cuando las especificidades estructurales de la lógica posmoderna señalan el eclecticismo, la hibridación y la síntesis como aspecto prioritario en el intercambio cultural actual. En realidad, es la incomunicación la que predomina. Según se ve, el problema presenta dos caras: en la primera se advierte que la heterogeneidad es truncada desde la imposición arbitraria de sistemas; y en la segunda, se concluye que en torno a la definición del *volksgeist* no se tiene ideas claras de lo que es históricamente nuestro pueblo.

La di-sincronía está en que subsiste aún la consideración generalizada de pueblo como *ente* (sin voz o voto) subyugado por déspotas deificados con el poder de decidir a su antojo la muerte, de conjurar la resistencia de los oprimidos. Ahora, es necesario preguntar ¿quién se erige gran dominador? Las respuestas pueden ser variadas; dependerán siempre de las subjetividades comprometidas en la percepción del hecho. Como sea, esta relación tirante entre víctima y victimario constituye el estado de cosas propicio en que se afianza la lógica de la muerte, eclosiona el sinsentido de la vida, se desdibuja la reorientación idealista de las utopías de fin de siglo, se atomiza la lógica de la modernidad, se habla de la destrucción absoluta de una sociedad corroída ética y moralmente. Ante dicha falencia no existe tampoco un concepto fiable que permita la definición del pueblo como categoría participativa en la construcción del mundo social.

Según se lee en el autor, el pueblo nuestro, desprovisto de capacidad de respuesta, es simplemente la aglomeración de un conjunto de individuos agrupados por coincidencia de espacio y tiempo. No existe un pueblo, entendido este como unidad de acción y pensamiento, en tanto no hay claridad en la definición de los objetivos que persigue, en tanto ignora hacia dónde proyectar su futuro, la manera adecuada de abstraer el presente y reflexionar su pasado. La explicación, además de los argumentos expuestos arriba, está en que no se cuenta con aparatos que lideren la unificación de tales esfuerzos, que definan medios de proyectar la cultura, la posibilidad de consensuar bases filosóficas que orienten (no impongan) modelos de acción social; es este el criterio de participación contenido en *El olvido que seremos*. El terrorismo representado es efecto de la inequidad al decidir un modelo universal que permita la intervención de culturas diversas en la construcción de proyectos que rentabilicen (en términos humanistas) la cooperación de pueblos, incluso rezagados, en la definición

de marcos políticos, éticos, sociales y culturales que afiancen la convivencia.

Si se habla hoy de interacción igualitaria y de aprendizaje recíproco se miente, se ignora el debate abierto en torno a la mediatización de la sociedad y la instauración de la cultura como medio de control. Para nadie es secreto que la igualdad aludida se rechaza por populista; si se acepta, se lo hace para escamotear tras la desinformación imperante, los procesos de dominación y sometimiento gradual de culturas tercermundistas a los estereotipos creados por culturas dominantes aventajadas dentro de la lógica del pensamiento ultraliberal. Sólo puede hablarse de interacción comunicativa cuando emisor y receptor están dispuestos a considerar tanto los mensajes como las visiones de mundo que dan lugar al universo de representaciones contenido en dicho mensaje. Está claro que en la dinámica de definición de los patrones de funcionamiento del orbe sólo tienen voz y voto quienes cuentan con el respaldo de economías sólidas. Estas culturas asumen el papel del gran hermano quien a cambio de apoyo y tutela demanda servilismo.

Dicho servilismo se traduce en la renuncia apriorística a pensar la cultura nacional a la luz de sus propias necesidades e intereses. Se cree ingenuamente que la solución a nuestros problemas está en la renuncia al pasado, en la eliminación de la memoria o en la censura a todo intento por revivirla. Se cree también que parte de esa solución está en el montaje acelerado de *performances* que permitan vivir la falsa idea del progreso, del ingreso incontrovertible al primer mundo y sus estilos de vida. Cuando, en términos Nietzscheanos, el progreso no existe, “La humanidad no avanza, ni siquiera existe... El aspecto global es el de un inmenso taller experimental donde, dispersas a través de todas las épocas, algunas cosas

prosperan en medio de indescriptibles fracasos, donde falta todo orden, lógica, conexión y asociación” (Nietzsche 2006 126). Aquí lo imperativo es teatralizar el desarrollo sin importar la miseria tras bambalinas. Es en este contexto que se disparan los inconformismos, se instalan las éticas laxas que justifican reproducir estereotipos sacralizados y, en efecto, institucionalizar la violencia como medio de ascenso social. Es decir, el terrorismo se instala como mecanismo de control, es una estructura en espiral que enmarca el conjunto de la vida social. Frente a este panorama surge el oportunismo político, la polarización y dispersión de intereses, la proliferación de retóricas grandilocuentes que embaucan al pueblo y lo mueven en masa a respaldar iniciativas políticas que duran lo que dura el ascenso de sus promotores a instancias primarias del poder. La lucha fratricida por deslegitimar (ridiculizar) la opinión pública y silenciar a cualquier costo promotores de la conciencia del pueblo como lo era Héctor Abad Gómez.

2.4 Legitimación de la memoria como apuesta estética literaria.

La memoria colectiva ha constituido un hito importante en la lucha por el poder conducida por las fuerzas sociales. Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas. Los olvidos, los silencios de la historia son reveladores de estos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva (Le Goff 1991 134).

Iniciamos este apartado reescribiendo un axioma sostenido desde la teoría crítica: la literatura es una creación intelectual individual estructurada en el marco de la interacción social. En efecto, su elaboración no puede nunca sustraerse al devenir histórico en que se actualiza el pensar, tampoco al

proceso subjetivo de reconstrucción de la memoria individual y colectiva. Identificada esta condición, es natural que la crítica se plantee desde qué enfoque indagar la relación entre memoria, historia y literatura: ¿cómo interpretar el diálogo entre los conceptos en beneficio de la tarea crítica objetiva del presente? Sea cual sea el enfoque y el contexto delimitados, la pregunta por si es posible apelar o no a la memoria permanece vigente. Como señala Ana María Zubieta:

Frente a la crisis de los grandes relatos, la pérdida de confianza en la racionalidad [...] la recurrencia al pasado sea [significa] volver a hurgar para encontrar allí otras respuestas, para ajustar la comprensión, y entonces, por qué no acudir al pasado, a la memoria y volver sobre algunos hechos sobre los que se ha escrito tanto pero que si convocan es porque siguen funcionando como espacio de decibilidad donde no todo fue dicho (2008 7).

Ahora, ¿es el objeto final de dicha apelación legitimar su versión de la verdad? Si bien la literatura contrasta las distintas versiones existentes de la verdad histórica oficial después de Freud, Nietzsche y Marx ¿cuál es la Verdad?⁴² Desde este orden de ideas formulamos cuatro interrogantes: 1- ¿No es la visión de la verdad estructurada en lo literario (a partir de la recuperación de la memoria) una impostura igualmente arbitraria y relativa a la verdad oficial desmentida? 2-¿Cómo, o de dónde surge esta necesidad de apelar a la memoria, de aceptarla como mecanismo funcional para la comprensión del mundo, la reinterpretación de las formaciones discursivas que integran el logos base de la interacción social?⁴³ 3-¿Implica acaso la preponderancia de la estética mercantilista una marginación o

⁴² Al respecto puede leerse el texto “Filosofía de la sospecha” de Paul Ricoeur. 1965.

⁴³ Parte de la respuesta a esta pregunta queda sugerida en el texto de Marcelo Gómez “Eduard Said; la grieta”. Desde su lectura de Said, la memoria sólo es posible en el discurso que le da soporte; la experiencia vital no es la que ella recuerda, sino la que hace posible, porque la memoria emerge de una distorsión del sujeto, de un ordenamiento de partes caóticas que constituyen su trazo. La memoria organiza la percepción porque aparece de una voluntad de acción para entender el mundo. En *De Memoria* (2008 63).

deslegitimación de la memoria como apuesta estética? Y, 4-¿De qué estrategias se sirve la obra literaria para legitimar su perspectiva?

En respuesta al primer interrogante debe considerarse que la novela, en su afán por proponer discursos coherentes a esta dinámica comunicativa de orden filosófico, advierte que es connatural a todo proceso artístico creativo analizar la especificidad de procesos históricos constitutivos del ser. La memoria surge como método, eficaz aunque falible. Nos referimos a que puede darse el caso de la memoria deformante que, aquejada por el tiempo y el olvido, logra apenas una representación falseada de la realidad. El mismo Héctor Abad Faciolince lo reconoce al anotar en el prólogo de *Traiciones de la memoria* (2010)⁴⁴: “Cuando uno sufre de esa forma tan peculiar de la brutalidad que se llama mala memoria, el pasado tiene una consistencia casi tan irreal como el futuro. Si miro hacia atrás y trato de recordar los hechos que he vivido, los pasos que me han traído hasta aquí, nunca estoy completamente seguro de si estoy rememorando o inventando”.

Esta declaración abierta del carácter inexacto de la memoria no actúa en detrimento de la verosimilitud del relato. Al contrario, señala que el objeto del texto no fue nunca la relación detallada del asesinato de Héctor Abad Gómez. En la representación del hecho, que se alimenta de lo registrado en la memoria, estriba la posibilidad más pertinente de desplegar el discurso crítico contra la violencia. En este sentido, debe hablarse de la elaboración de una versión de la verdad no tanto arbitraria como subjetiva, que cumple funciones distintas a la impostura. La novela no busca imponer verdades, sugiere perspectivas críticas a través de los modos de representar la

⁴⁴ Es un texto del autor publicado por Alfaguara en 2010. En él se desarrollan tres relatos alrededor de los cuales se puntualiza el concepto de memoria. Lo incorporamos a nuestro corpus de estudio a razón de los aportes significativos que al análisis de *El olvido que seremos* incorpora la primera narración compilada.

realidad. *El olvido que seremos* propugna entonces por recuperar la memoria que resulte funcional a la comprensión objetiva del pasado y presente (en toda su realidad caótica y compleja) del hombre.

En lo concerniente al segundo interrogante consideramos lo siguiente: para Rodríguez de Lera, en América latina dicha apelación es en realidad una necesidad inexcusable, pues memoria y horror histórico son conceptos concomitantes. Si bien la preservación viva de aquella se erige como posibilidad explicativa del horror histórico; es la historia, plagada de desaciertos y arbitrariedades en pos del poder, quien define los perfiles de la memoria. En efecto, se lee el presente y se proyecta el futuro desde las secuelas dejadas por la crisis. Es así como el énfasis aplicado al establecer esta dicotomía ubica en la memoria viva la posibilidad de construir un futuro purgado de los errores del pasado:

Es la del rescate de la memoria una necesidad más acuciante en el contexto latinoamericano, donde aún se encuentran abiertas las dolorosas heridas que causaron los regímenes del terror que de manera despiadada se ensañaron con varios sectores de la población a los que se pide ahora que olviden a sus víctimas y perdonen a los verdugos para evitar que el horror se repita. (Rodríguez de Lera 2000 631).

Por su parte, Adriana Imperatore (2008 71-87), reconstruye en su reflexión sobre la memoria crítica en la literatura y el miedo a la amnesia una serie de conexiones que pueden explicar este proceso de apelación. Siguiendo a Ricoeur (*La memoria, la historia, el olvido*, 2000) recuerda que el primer aspecto por considerar es el olvido como concepto complementario de la memoria. El olvido, a su vez, presenta al menos tres formas: a saber *pasivo*, *evasivo* y *activo*; usos y actitudes moldeadas desde la cultura oficial.

En franca contradicción con la primera forma del olvido explicada por Ricoeur, habría que considerar que en América latina en general, y en Colombia en particular, la realidad esgrime sus propios argumentos: ante el horror histórico el olvido pasivo o inconsciente no es una posibilidad. Antes bien, debe hablarse de una institucionalización arbitraria del olvido en aras de la eliminación del horror cíclico. Por consiguiente, y para ser más exactos, debería hablarse del olvido en su forma impositiva. Es decir, como impostura de una amnesia tendenciosa, necesaria al poder. Eduardo Galeano, defensor recalcitrante de la memoria histórica del pueblo latinoamericano, se refiere a esta forma de olvido en los siguientes términos: “La amnesia, dice el poder, es sana [...] la experiencia dice todo lo contrario. Para que la historia no se repita, hay que recordarla; la impunidad, que premia al delito, estimula al delincuente” (1997).

De otro lado, Augusto Escobar Mesa rechaza tanto el concepto de olvido como la posibilidad de que sea posible su imposición; se inclina por el término desmemoria. Califica este tipo de “forma del olvido” como una actitud evasiva, irresponsable, que lleva al sujeto a desentenderse de los efectos que genera en la sociedad la legitimación del horror. La imposición de cualquier forma de desmemoria vehiculada desde las instancias del poder es definitivamente improbable; la crudeza misma de los eventos que pretende ignorar la historia obliga a los sujetos a no querer olvidarlos:

La desmemoria fue adoptada por algunos intelectuales para eludir la realidad que se les evidenciaba de mil formas y/o para evadir cualquier responsabilidad. Con el olvido, el país se quedó sin historia o con una cortada a machetazos; historia desvirtuada o ignorada en las versiones oficiales. Pero el pueblo no ha podido olvidar lo ocurrido, ya que el tiempo de la muerte no ha dejado avanzar el tiempo de la vida. El espectro de la muerte multiplicado le ha recuperado la memoria (2004, 322).

El arte, en sentido estricto, pretende un uso activo de la memoria. Esta condición le permite reevaluar la experiencia del trauma; no para configurar un relato fiel del pasado (*memoria anticuaria*) sino para tomar distancia, reenfocar los eventos, jerarquizarlos según las posibilidades de extraer del pasado perspectivas críticas coherentes a las necesidades del presente: busca hacer del recuerdo algo productivo. En Le Goff, el estudio científico de la memoria puede denunciar de modo metafórico o concreto aspectos y problemas de la memoria histórica y de la memoria social (1991 131). La memoria, sin embargo, no es solo una conquista: “Es un instrumento y una mira de poder. [...] La memoria, a la que atañe la historia, que a su vez la alimenta, apunta a salvar el pasado sólo para servir al presente y al futuro. Se debe actuar de modo que la memoria colectiva sirva a la liberación, y no a la servidumbre de los hombres” (181-183).

La productividad del recuerdo está definida, entonces, por los usos dados a la memoria. Según Todorov, el primero de ellos literal y el segundo ejemplar (2000 45) El literal permite extender las consecuencias del trauma inicial a todos los instantes de la existencia; el uso ejemplar permite utilizar el pasado en relación con el presente y aprovechar las injusticias sufridas para luchar contra las actuales. Todorov es enfático al denunciar que “los regímenes totalitarios del siglo XX han revelado la existencia de un peligro antes insospechado: la supresión de la memoria” (11). Subraya, “ante la inminencia de tal amenaza, la responsabilidad y el buen uso del culto a la memoria. Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar” (18). En este ejercicio evocativo aquellos que, por una u otra razón, conocen el horror del pasado tienen el deber de alzar su voz contra otro horror, muy presente [...] Lejos de seguir siendo prisioneros del pasado, lo habremos puesto al servicio del

presente, como la memoria –y el olvido- se han de poner al servicio de la justicia (59).

Ahora bien, si se tiene en cuenta que “es ya un lugar común la denuncia por la falta de memoria” en narraciones que dan cuenta de una determinada visión de un pasado traumático, denuncia de la que se extrae un imperativo moral: el de recordar. ¿Cómo podemos hablar de un imperativo moral si afirmamos que la memoria está íntimamente relacionada con marcos sociales que permiten o no el recuerdo? (Canclini 2008 29). El asunto no está en indagar si existe o no tal imperativo moral; de hecho, existe. La evolución constante del pensamiento latinoamericano ha dependido de la recuperación de la memoria, de recordar lo que se fue en contraste con lo que se es y las posibilidades de ser:

La memoria como búsqueda es entonces reto y desafío [...] es un prisma que permite pensar otros sucesos y llegar entonces a ellos; permitir que el pasado siga significando y recurrir a la memoria para poner el pasado en relación con la violencia, el dolor, la crueldad, la opresión y la muerte; para entender por oposición, por contraste, o por analogía [a] la <justicia de los vencedores> del presente (Zubieta, 2008; 8-9)

De la transición entre los anteriores aspectos depende la configuración de la memoria crítica activa en la literatura. Para Imperatore:

Las características de este tipo de memoria son las siguientes: no pretende un recuerdo total, sino que enfatiza los criterios de selectividad; por lo tanto, admite los cambios que el presente ejerce sobre el pasado; cuestiona los relatos cristalizados y reconoce los matices; se propone comprender sin por eso justificar el horror; justamente, el hecho de inscribirlo en sus matrices históricas, sociales y filosóficas lo hace analizable en el marco de una determinada cultura; en algún punto, el trabajo de la memoria crítica contribuye al proceso de toma de distancia en que la memoria se vuelve ejemplar: hace uso del pasado en función del presente y proyecta preguntas y nuevas condiciones hacia el futuro (2008, 79)

El tipo de memoria de que se habla a través de *El olvido que seremos* es activa, corresponde en realidad al rizoma complejo de categorías que incluye conceptos como identidad, verdad histórica, cultura oficial, contracultura; que encuentra en la dinámica histórica discursiva la opción de interpretar de manera objetiva la problemática del hombre y su universo. En una sociedad violenta, escribe Benjamin: “La crítica de la violencia es la filosofía de su propia historia. Es ‘filosofía’ de dicha historia porque ya la idea que constituye su punto de partida hace posible una postura crítica, diferenciadora y decisiva respecto a sus datos cronológicos” (1998 44). Esta crítica de la violencia sólo es posible en la puesta en perspectiva de sus manifestaciones históricas a través de la memoria. De otro lado, para Rabotnikof:

En la visión benjaminiana, la memoria no es la sustancia de narraciones que marcan la continuidad de la comunidad, no es la conmemoración de la tradición: la memoria es, ante todo, rescate de imágenes únicas que corren el riesgo de perderse para siempre, [...] la memoria es redención, es decir liberación de la esclavitud de la injusticia. En este caso, redención del olvido y de la muerte (2008 110).

A los pueblos americanos implicados en el proceso de definición de su identidad cultural les corresponde comprender la *summa* de momentos históricos fundacionales de su memoria. Así, “hacer memoria” deviene acción central en la construcción autónoma del pensamiento filosófico autorreflexivo; releer con persistencia crítica los datos consignados en la memoria histórica se asume como proceso definitorio de la identidad cultural y, por tanto, garante de prácticas discursivas coherentes; en primer término, con la unidad cultural americana, y en segundo, con su inclusión democrática en el mundo global.

No puede ignorarse que, en América Latina, los procesos epistemológicos denominados saber, aprender y recordar se actualizan como métodos contrastivos de la verdad oficial. Se opera a renglón seguido el enjuiciamiento de sistemas filosóficos importados, ajustados a la interpretación de la realidad específica latinoamericana. Finalmente, se intenta articular de modo coherente la visión propia, no necesariamente subjetiva, consolidada a partir de la aplicación de sistemas de pensamiento consecuentes con el ejercicio analítico de la realidad concreta. Así, historia, arte y filosofía latinoamericanos devienen productos interpretables al trasluz de tesis, antítesis y síntesis contenidas en las versiones múltiples de discursos oficiales.

El desmantelamiento constante de la “memoria histórica” en aras de comprender “lo que se es” y el por qué se es de tal modo, es, en consecuencia, ya tradición. Si el aforismo reza: “un pueblo sin memoria es un pueblo sin presente, es un pueblo fantasma”, se insiste en la reconstrucción de dicha memoria para alcanzar la comprensión de los aspectos que integran el presente.⁴⁵ Rebeca Canclini anota la siguiente reflexión: “La cuestión de la memoria no pertenece a los debates clásicos del pensamiento político, han sido los horrores de los hechos históricos del siglo pasado los que la han impuesto como uno de los temas más problemáticos de la filosofía práctica contemporánea” (2008 17). Para la intelectualidad latinoamericana, no supone ningún atropello a la objetividad del discurso historiográfico asumir la memoria a manera de imperativo filosófico contemporáneo impuesto por el horror histórico.

⁴⁵ Una de las ventajas de la Memoria como género narrativo es su impregnación con lo testimonial; esto le diferencia de otras narrativas del yo. En la recuperación del testimonio y posterior objetivación, se encuentra la posibilidad de comprender y explicar la identidad cultural de los pueblos americanos.

Por tanto, la estética de la memoria no se resume en el ejercicio simple de evocar por evocar, tampoco en la intención explicativa al caos presente a partir de ubicar la génesis del problema, no se reduce tampoco al perspectivismo diacrónico. La reelaboración del pasado y su resemantización en el presente está asociada a necesidades socioculturales que rebasan en importancia las excentricidades formales gratas a los partidarios de la vanguardia mal interpretada. Dicho de otra manera, el carácter obsoleto de propuestas literarias (poco rentables) basadas en procesos memorísticos encuentran en el contexto latinoamericano asideros de carácter etnográfico, antropológico, filosófico, ontológico, óntico, sociológico, cultural y estético irrefutables tanto como irreducibles. “Alguien dijo por allí que la literatura es en buena medida una suerte de museo de la memoria” (Montes 2008 184). La literatura no es una suerte de memoria afortunada; es nuestra memoria sin más.

La anterior reflexión quedaría incompleta si no se pregunta: ¿acepta la industria apelar a la memoria una vez más?, ¿no es la revisión de la memoria incongruente a los intereses del arte capitalizado?, ¿significa esto para el pensamiento filosófico instrumentalizado por la literatura que los avances cognitivos alcanzados tras la implementación de la filosofía analítica se desvirtúan a razón de la deslegitimación estética que se hace de la memoria? En respuesta a toda esta serie de condicionamientos extraestéticos se asume una actitud ética interpretativa controvertida desde el punto de vista comercial, aunque consecuente con los imperativos categóricos que se ha trazado la filosofía latinoamericana.

Muchas veces, al hablar de este tipo de textos se les califica de arte testimonial, panfletario, comprometido, cuya marcada intención crítica opera en detrimento de su valor artístico-estético. Es Kant quien asegura

que el arte debe ser desinteresado e interesante. En Colombia, lo que debe interesar al bien colectivo no puede exponerse de manera despreocupada. No se apuesta, en consecuencia, por manifestaciones puristas indiferentes a las crisis sociales que enmarcan los contextos de interacción social. En un contexto problemático como lo es el contexto sociopolítico colombiano, es mucho más responsable tomar partido por aportar a la racionalización de la existencia de los individuos y por resolver los interrogantes que suscita el estudio de su condición humana. La novela representa un hecho difuso preservado en la memoria colectiva de los colombianos, lamentable, que se consigna pero permanece ininteligible a pesar de su discursivización. Su aporte se orienta en este sentido. Al desempolvar un evento archivado, otorga a un pasaje de la memoria el enfoque adecuado, que permita reactualizar la construcción del ser colectivo.

En síntesis, su literatura, circunscrita al ámbito de la memoria apuesta por la memoria activa en sus manifestaciones individual, colectiva, histórica, testimonial biográfica, convergentes todas en el recuerdo productivo. En adelante, se poetiza la memoria y en ella se cifran las expectativas de comprender el grado de atraso y violencia que prevalecen en la fisonomía cultural de los pueblos americanos. Es esa la primera función que se le atribuye. Estetizarla significa reenfocar desde la totalidad de ángulos posibles un hecho histórico para alcanzar la comprensión profunda del fenómeno inmanente. Así, el objeto estético de las literaturas de la memoria es, en realidad, epistémico; no histórico, o político, tampoco obligatoriamente trasgresor de modas literarias. Su orientación es epistemológica y se concentra en la comprensión filosófica del ser, el análisis de sus razones, miedos y taras; se aplica a su posicionamiento coherente en el mundo global.

Si el carácter irrefutable de tal discurso es un sofisma estructurado sobre el enmascaramiento de la verdad, cuando no de su alteración, la retórica del engaño, la predisposición al autoengaño, la demagogia politiquera, la eliminación sistemática de la memoria histórica amén de otras estrategias, intentar desmentirlo implica que la apuesta de escritores interesados en comprender en esencia nuestra crisis nacional halle trascendencia en el desvelamiento de tales argucias y, finalmente en la recuperación de la verdad histórica cercenada a destajo de la realidad. Es Umberto Eco quien advierte: “Y cuando, en una sociedad, una censura cualquiera borra una parte de la memoria, sufre una crisis de identidad. [...] Hay que respetar la memoria, incluso cuando es cruel” (1999 236).

Por su parte, Héctor Abad Faciolince ha sido enfático en el ejercicio de su crítica. Basta con revisar columnas de su autoría publicadas en las revistas *Semana* y *Cambio* para advertir cierta orientación política de perfil liberal. Pero, cabe la precisión, de un liberalismo responsable, tolerante, y racional, desapegado de todo dogmatismo arbitrario y capaz de comprometerse con la causa de una organización política producto de la indagación antropológica y el conocimiento profundo de las necesidades del país. Esto hace parte de las banderas de su padre. Abad Gómez fue un hombre, así lo define su hijo: “que odiaba, por encima de todo que no tuviéramos conciencia social ni entendiéramos el país donde vivíamos” (Abad Faciolince 2007 25). La postura literaria del autor se inclina hacia estos objetivos. Sugiere que, para entender, hay que empezar por recordar, por evitar olvidar lo que somos, por pensar lo que fuimos y hacia dónde vamos, por dilatar el olvido que seremos.

2.4.1 Estetización de la memoria histórica en *El olvido que seremos*.

Como hemos expuesto hasta este momento, *El olvido que seremos* es una novela testimonial, biográfica, que sondea los estadios constitutivos de la idiosincrasia nacional y que, para hacerlo, se inmiscuye en la revisión analítica de procesos históricos de organización socio-política. Reescribe la memoria de un pasaje histórico decisivo en la configuración del pensamiento político: momento cuya verdad esencial ha sido tergiversada por intereses que quedan explícitamente denunciados. Para continuar con nuestro ejercicio interpretativo de los modos en que se estetiza la memoria histórica en esta novela es necesaria la contrastación entre el concepto de memoria (lo que se recuerda y el modo en que se hace) y el concepto de historia (lo que se objetiva en la escritura), establecer sus diferencias, reconocer los modos en que uno y otro resultan complementarios. En cuanto a la memoria, se debe apuntar que su principal característica es la inmediatez que se establece con la pretensión de preservar un momento, de configurar un testimonio fidedigno al evento relatado. Por su parte, la historia debe aplicar procedimientos epistémicos conducentes a la construcción de explicaciones concretas sobre el fenómeno relatado. Desde Chartier, su relación se comprende mejor en los siguientes términos:

Por cierto, entre historia y memoria las relaciones son claras. El saber histórico puede contribuir a disipar las ilusiones o los desconocimientos que durante largo tiempo han desorientado a las memorias colectivas. Y al revés, las ceremonias de rememoración y la institucionalización de los lugares de memoria han dado origen a menudo a investigaciones históricas originales. Pero no por ello memoria e historia son identificables. La primera es conducida por las exigencias existenciales de las comunidades, para las que la presencia del pasado en el presente es un elemento esencial de la construcción de su ser colectivo. La segunda se escribe en el orden de un saber universalmente aceptable, “científico”. (2007 39).

Si bien *El olvido que seremos* no es una novela histórica, en el sentido exacto de la definición, desarrolla una temática histórica clave de la especificidad cultural actual de la Colombia del siglo XXI. Resulta bastante notorio que en la construcción de la trama argumental se adelanta un proceso estético de reescritura historiográfica. Es decir, se cuestiona la versión oficial de la verdad histórica con el propósito de refundar las bases de la existencia del sujeto. Al actualizar el desmonte gradual de la historia en aras de la reconstrucción de la memoria histórica se atribuye a la novela orientaciones de carácter existencialista aplicables a la interpretación del ser colectivo:

Los escritores hemos abandonado también la idea de una sola historia. El fin de la historia no es otra cosa que la fragmentación de la otrora prepotente y fonológica Historia Universal [...] Ahora hablan innumerables historias locales, cada una con pocos oyentes y, quizás, con poco que decir (Pineda Botero 1997 32).

A través de este recurso, el texto denuncia la farsa implícita en la versión oficial de la historia, desenmascara a los farsantes interesados en el sostenimiento de la máscara antepuesta a la realidad; se completan las verdades dichas a medias, se dejan al descubierto las razones reales por las cuales resulta impensable una reforma política no corrupta y democrática. Noé Jitrik, afirma que el revisionismo permite tratar lagunas históricas, proceso orientado generalmente a interpretar la dialéctica del poder (1995 84-85). Abad Faciolince revisa el archivo de ese momento preciso de la historia colombiana, reescribe el mito, y cifra en la reescritura de su testimonio la posibilidad de concienciar al lector del trasfondo ético subyacente a la estructuración socio-política del contexto nacional. El “testimonio” se hace funcional al objeto estético de su proyecto narrativo. Lucia Ortiz, argumenta que la narrativa testimonial en Colombia trasciende su valor documental:

[...] es posible que este nuevo modo de expresión [el testimonio] esté ayudando a construir una nueva narrativa nacional o a deconstruir discursos nacionales excluyentes y limitados [...] En resumen, estos testimonios son el fruto de un comprometido trabajo de compilación que, al dar unidad al heterogéneo *corpus* de discursos orales, presentan la crisis colombiana desde una perspectiva completamente distinta a la oficialista, tergiversadora de los acontecimientos y sus consecuencias (2004 345).

Por tanto, su iniciativa da prelación a la crítica. Según Héctor Abad Faciolince, la literatura debe resistir procesos transnacionales de comercialización del arte, resistir a la estética mercantil que todo lo deprecia reduciéndolo a su valor material (Abad Faciolince 2002). Tal denuncia sugiere al arte literario preservar la autonomía, apostar por propuestas literarias conducentes a la modificación gradual y sistemática de modelos participativos cuya posibilidad de ser recae en el acceso a la verdad. Insistimos en que pese al valor testimonial de la novela, no es su intención elevar a Abad Gómez a la dimensión de prohombre cuyos proyectos transformadores fueron desconocidos injustamente por la historia patria; sería excesivo pensarlo. El mismo autor define a su padre como un hombre de proyectos sencillos, modestos, con un alto índice o capacidad transformadora (Abad Faciolince 1987). El interés en cuestión es, ciertamente, propalar una literatura útil a razón de aceptar la tarea política de la memoria de la cual habla Rabotnikof en los siguientes términos:

En lugar de dejar que los muertos entierren a los muertos, se trata de despertarlos y despertar con ellos la esperanza. Tarea política de la memoria, porque esa inagotable remembranza descubrirá los potenciales utópicos para el presente de la humanidad (2008 112).

En realidad, se propugna por una literatura que no continúe siendo un *fraude a la nación, una literatura de hombres cansados* (García Márquez, 1962). La forma clara y eficaz de hacerlo se especifica en el modelo al que da continuidad *El olvido que seremos*. Si en un contexto predomina la

violencia, esto es, indefinición del sujeto, anulación del ser, aculturación a toda costa; si en dicho contexto el carácter cíclico del tiempo se anquilosa en la repetición constante de la degradación violenta de la cultura, prevalece la intrascendencia de la vida, la desolación desesperanzada; el “hacer memoria” por el que se apuesta, independientemente de consecuencias comerciales, se justifica en tanto su trascendencia estará determinada por la resistencia crítica frente a la eliminación sistemática y progresiva del sujeto. Determinada también por su aporte a la comprensión de los términos, cualesquiera que estos sean, en que cada individuo habrá de actualizar su proyecto existencialista, finalmente, por el aporte definitivo a la comprensión activa de sus posibilidades de ser y racionalización de su deber ser.

La novela de Héctor Abad Faciolince *El olvido que seremos*, se inserta en esta dinámica crítica, implementando el recurso de la memoria activa. Desde el momento mismo de su aparición acapara la atención de la crítica, la atención del lector, y muy pronto se consolida como *best seller*. Sin embargo, el grado de aceptación de la obra por parte del público y la parafernalia de mercadeo que se montó alrededor de su difusión no son en este caso sinónimo de literatura de consumo. Antes bien, consolidan, la literatura de la memoria como una opción aún válida en el contexto de la literatura colombiana, propositiva al superar el maniqueísmo con que se aborda una temática que devino cliché. Según Oscar Montoya (2008), su obra se circunscribe en un tipo de narrativa en que convergen las exigencias del mercado y de la academia.

2.4.2 La figura de narrador protagonista.

Proponemos ahora el análisis de la relación del hombre con el mundo, con el espacio y con el tiempo. Las investigaciones de Dilthey y Heidegger hablan de la necesidad de abordar el concepto de historicidad a partir de la elaboración de un modelo de análisis ontológico de la relación del hombre con el tiempo. Esto implica la reflexión en torno al concepto de *Dasein*. Mínimamente este abarca tres componentes: 1- el mundo, 2- el ente que está en el mundo y 3- el estar como tal (Heidegger. [Tratado de 1924] 2008 29).

Entender lo anterior demanda, primero, la definición y posteriormente el análisis relacional de los aspectos fundamentales del mundo circundante. En segunda instancia, una definición del individuo que participa del mundo cotidiano, de las maneras en que dicha cotidianidad se reproduce en la cotidianidad de las culturas en particular y del género humano en su generalidad. Finalmente, abordar las implicaciones que supone participar en el mundo, reconocer las normas de juego, aceptarlas, reproducirlas, refutarlas, objetivar lo dado y lo creado a partir del ejercicio mismo de aprehensión del mundo, y a través de relaciones con el otro y con el mundo mismo.

De hecho la pregunta por el ¿quién? no remite al análisis del individuo reducido a su mundo propio, desprovisto de las conexiones con el mundo y las experiencias de los otros. El propósito de dicha reflexión se centra en hacer visible el “hombre entero”, el pleno “proceso real de la vida”. (Heidegger 2008 18). Preguntarse de dónde surgen las referencias preelaboradas para definir la presencia del mundo, es la actitud indicada para abordar la *signicatividad* dada en el mundo.

¿Cómo encontrar ese ámbito de esperanza?, ¿sólo buscándolo, en vez de elucubrar cosas inútiles?, ¿quién nos muestra el camino?, ¿qué nos hace la seña en el ámbito buscado? Está detrás de nosotros, no delante de nosotros. Se necesita una mirada retrospectiva respecto a aquello de lo que conservamos una memoria antiquísima, pero que permanece desfigurado por cuanto creemos saber y poseer. Sólo podemos buscar, de todos modos, lo que, aunque veladamente, ya conocemos (14).

¿No existe acaso un condicionamiento epistémico heredado que vicia cada certeza del individuo? La adquisición de la lengua implica la adopción muchas veces ingenua, irracional y acrítica de valores semánticos fijados por la vivencia del mundo previa a nuestra existencia. El “uno” que cada *Dasein* es, se devela en su relación con el lenguaje. El análisis ontológico de dicha existencia rechaza toda adhesión a priori a las directrices, y mecanismos de predeterminación de la vivencia individual fijadas en la lengua. Si bien este recurso permite la participación de los individuos, la racionalización primera de su devenir en el mundo, el medio no está exento de análisis. Es más, podría afirmarse que la base del análisis ontológico que exige la comprensión de los conceptos historicidad y ser histórico obligan, de manera ineludible, una reflexión profunda en torno a medios discursivos que permitan: la enunciación del mundo y su representación; traduzcan y faciliten la difusión amplia de códigos que regulen la vida social, que definan los marcos de carácter social y cultural que limitan la interpretación, medios que permitan a su vez la convivencia, la aceptación o el rechazo de ideologías. El mundo no está dado, acabado, su comparecencia depende estrictamente de la vivencia; el mundo se construye a través de la experiencia de estar ahí, de permanecer inmerso y en constante diálogo con el universo de los otros: “Hay que evitar interpretar el lenguaje desde una óptica práctica y técnica como si se tratara de un simple medio de entendimiento y de intercambio” (40).

Si todo acto discursivo constituye un modo determinado de *permanecer* en el mundo, el análisis del discurso histórico, tanto de su enunciación como de su recepción, obliga al estudio de las motivaciones inherentes al mismo hecho comunicativo, los marcos o contextos en que se actualiza el proceso de codificación y decodificación de su contenido, los alcances semánticos de lo enunciado, las posturas ideológicas asumidas por el sujeto de la enunciación y el objeto específico del enunciado. Del lado del interlocutor, deben considerarse los sentidos atribuibles al discurso a partir de la especificidad de los contextos operativos en que se insertan, los efectos de sentido que genera en el interlocutor.

En este ámbito:

El lenguaje se ha interpretado como símbolo, como expresión de lo experimentado, manifestación de “vivencias”, comunicación, o como forma, pero todas estas interpretaciones tienen de fondo una consistencia fenomenológica del lenguaje que no ha sido elaborada de manera correspondiente. La rectificación inicia por reconocer que el lenguaje es *comunicación* precisamente cuando consideramos el modo más inmediato de ser del Dasein. La comunicación, no puede comprenderse como mediación, - esto es, por decirlo así, como un transporte de conocimientos que va de un sujeto a otro. En cuanto discutir –el-uno-con-el-otro, la comunicación es el modo en que “uno” tiene y “comparte” con los otros el mundo del que se tiene cuidado. Este tener el mundo significa: quedar absorbido por el mundo ocupándose de él. Comunicar significa; reunir y mantener a los otros, así como reunir y mantenerse uno mismo con los otros en este estar –en-el-mundo. A esta comunicación le corresponde la participación (42-43).

El *ser*, *estar ahí* y la posibilidad de racionalizar la circunstancia en su totalidad depende de la capacidad de interpretar en el discurso histórico oficial un medio de regulación del pensamiento. Si existe en la fundación del ser una dialéctica incontestable, sintetizada en el concepto sujeto-histórico, la especificidad de dicho sujeto no estaría nunca supeditada a la aceptación del discurso histórico; tal especificidad dependería, en todo

caso, de la capacidad individual de cada sujeto al racionalizar los efectos que sobre la fundación de sí mismo genera la presencia del discurso histórico. Con la reescritura de los episodios violentos que tuvieron lugar en Colombia durante las décadas de los 80's y 90's la novela estudiada aporta elementos de juicio que permiten a cada individuo racionalizar su circunstancia, su condición de sujeto histórico.

¿Qué tipo de experiencia recrea Abad Faciolince en su texto y cuál la posición crítica deducible? Según Freud, comprender las actitudes de un sujeto presupone identificar en su pasado experiencias que devienen traumas. La situación recreada en la novela es una experiencia traumática para el sujeto de la enunciación. El lugar de lo narrado es la ciudad de Medellín y la circunstancia eje de la narración un crimen. Si bien es cierto que el nombre Medellín contextualiza los hechos narrados, bien pudiera, sin alterar la verosimilitud de lo narrado ni el efecto comunicativo que se persigue, reemplazarse el nombre por el de cualquier ciudad colombiana, latinoamericana, o del tercer mundo; incluso por el de cualquier espacio de interacción social en que la cultura se estructure alrededor de la violencia como mecanismo político aceptable. Medellín deviene símbolo de la corrosión moral y es en este plano que la narración trasciende lo anecdótico, intimista y testimonial autobiográfico para configurar la alegoría de un fenómeno neurálgico que excede lo local. En palabras de Fernández de Castro: “Es un documento vivo de un momento histórico”. (2010).

Preguntemos ahora: ¿Quién lanza la afirmación, en qué sitio se ubica el sujeto de la narración, el yo narrador para legitimar su punto de vista? El yo que enuncia es más que una persona gramatical. Es en realidad una construcción axiológica que se define a sí misma afectada de manera

irreversible por el asesinato de su padre. El punto de vista y el material biográfico de fondo imponen la presencia de un narrador protagonista implicado en la sucesión de eventos referidos. En términos exactos, es un narrador homodiegético que asume el papel de testigo presencial, de actante protagónico sobre quien recaen de manera directa las consecuencias del asesinato. La estrategia del yo narrador es, habida cuenta de su mala memoria, asumir el papel de cronista metódico y riguroso de las actividades de su padre; mostrarlo en detalle en su faceta de médico, profesor, padre, esposo, y funcionario público para que sea al final el lector quien advierta el grado de injusticia inherente al asesinato.

Para reconstruir la visión de mundo implicada en la elaboración de los eventos que matizan el hecho narrado y la forma de exponerlo, es necesario aludir al *habitus* del autor.⁴⁶ Para el caso en estudio, es suficiente con mencionar la figura paterna Héctor Abad Gómez como eje principal en la conformación axiológica del hijo. La figura del padre amoroso está en la base de las determinaciones ideológicas asumidas por el narrador: “un día tuve que escoger entre Dios y mi papá, y escogí a mi papá” (Abad Faciolince 2007 11)⁴⁷. Alrededor de aquello que el narrador define como la primera discusión teológica de su vida, se desarrolla una percepción crítica del carácter de control represivo que se ejerce a través de la religión, de la imposición de un credo y de la aceptación gregaria de una serie de creencias que bien se han escrito, pero que se desmienten en la práctica. Desde el pacto narrativo se ve una clara intención de criticar la religión y su función, de denunciar la toma de posición de la iglesia de parte de los

⁴⁶ Para la configuración del *habitus* del autor es clave la lectura el texto *Cuatro naufragos de la palabra*. de Augusto Escobar Mesa. (Medellín. Fondo editorial EAFIT. 2003).

⁴⁷ Todas la citas de la novela han sido tomadas de la edición Barcelona, Seix Barral, 2007.

intereses del Estado, al punto de repudiar toda inclinación ideológica que atente contra la preservación del status quo de sus instituciones.

De otro lado, la relación establecida entre hijo y padre sirve también a modo de pretexto para criticar algunos de los criterios inamovibles que se han instalado como parte del guión social que condiciona el comportamiento de los sujetos: “Yo sentía por mi papá lo mismo que mis amigos decían que sentían por la mamá” (13). Es una especie de complejo edípico que ha modificado el objeto de su pasión, o si se quiere un complejo de Electra en el género inusual. El amor demostrado de manera efusiva entre padre e hijo no es costumbre en una sociedad machista y violenta: “Un saludo entre machos, padre e hijo, tenía que ser distante, bronco y sin afecto aparente” (23). Está estipulado culturalmente que el afecto demostrado entre individuos del mismo género hace parte de una aberración. Desde el punto de vista de Abad Gómez la demostración del amor filial, independientemente de si está en consonancia o no con los guiones sociales, es un factor decisivo en la educación de los hijos, en la estructuración de la felicidad como agente de la tolerancia y, por ende, de la supresión de la violencia:

Mi papá siempre pensó, y yo le creo y lo imito, que mimar a los hijos es el mejor sistema educativo. En un cuaderno de apuntes (que yo recogí después de su muerte bajo el título de *Manual de tolerancia*) escribió lo siguiente: <si quieres que tu hijo sea bueno, hazlo feliz, si quieres que sea mejor, hazlo más feliz. Los hacemos felices para que sean buenos y luego su bondad aumente la felicidad.> (24).

“El mejor método de educación es la felicidad”, repetía mi papá, quizás con un exceso de optimismo, pero lo decía porque lo pensaba de verdad” (30). A partir de estos enunciados se abre un espacio para cuestionar el papel de la educación, de la función social de la educación religiosa:

“cuando entré en el Kinder, con las reglas estrictas de la escuela, me sentí abandonado y maltratado. Como si me hubieran metido en una cárcel sin yo haber cometido ningún delito” (29). “El colegio era el reino de la religión represiva, medieval, blanca y clasista” (83), cuando debiera ser estrictamente lo contrario; educar en libertad. Para Abad Gómez, la decadencia de la educación nacional está asociada a ideas erróneas en torno a la competitividad, la vejez, la intolerancia frente a la discrepancia ideológica, al reemplazo absurdo de los profesores más viejos, más experimentados, por jóvenes inexpertos que no conocen el país, saben poco de su profesión.

Las razones son muchas, pero más allá de develar el problema social, Abad Gómez siempre fue partidario de atacar el mal desde sus causas: “intervenir en las verdaderas causas de sus enfermedades, que eran sociales” (47). Abad Faciolince señala a su vez que parte de la decadencia social se ve en la infelicidad de los individuos, en la mala calidad de la educación que induce el espíritu gregario, conformista y acrítico, en la pauperización de la educación pública, en la distribución desigual de la llamada igualdad social, en la intolerancia violenta frente a ideologías excéntricas, frente a individuos o grupos no dispuestos a aceptar, mucho menos a respaldar, el desequilibrio social y la miseria como realidad inmodificable de los ciudadanos de este país. Razones suficientes para que el padre haya querido educar a su hijo como “no creyente”, con el fin de librarle de todos esos fantasmas de represión y culpabilidad religiosas que lo habían atormentado a él toda su vida (91).

Desde sus años de universitario, demostró interés por resolver de raíz los problemas de su comunidad. Fundó la revista universitaria *U-235* y desde allí denunció al municipio y sus concejales criminales por distribuir bacilos

de fiebre tifoidea en el acueducto y la leche impotable. Consiguió “que fuera obligatorio pasteurizar debidamente la leche antes de venderla” (48). Dentro de sus planes de reforma pueden contarse “Futuro para la niñez”, “Promotoras rurales de salud”. Fundó la Escuela Nacional de Salud Pública a pesar, vaya paradoja, de la oposición malintencionada de la izquierda estúpida y fundamentalista” (126). “Defendía la idea elemental –pero revolucionaria, ya que era a favor de todo el mundo y no de unos pocos- de que lo primero es el agua potable” (48). Propugnaba por una medicina antropológica, social, en la que el médico “tenía que investigar, entender las relaciones entre la situación económica y la salud, dejar de ser un brujo para convertirse en un activista social y en un científico. Formaba “poliatras” (202), capaces de responder a las exigencias que suponía asumir la violencia como un nuevo tipo de peste que venía desde muy atrás” (204). Este tipo de conciencia hipocrática humanista era definida así por Fernando González:

El médico profesor tiene que estar por ahí en los caminos, observando, manoseando, viendo, oyendo, tocando, bregando por curar con la rastra de aprendices que le dan el nombre de los nombres: ¡Maestro!... Sí, doctorcitos: no es para ser lindos y pasar cuentas grandes y vender píldoras de jalea... Es para mandaros a todas partes a curar, inventar y, en una palabra, a servir (2007 45).

Desafortunadamente su grado de conciencia social le generó la acusación de “luchador izquierdista” (49), instigador de las masas; imputación que más adelante le causaría la muerte. “A los más ricos les parecía que, con su manía de la igualdad y la conciencia social, estaba organizando a los pobres para que hicieran la revolución” (49). Fue acusado a priori de marxista redomado, conspirador a favor de la revolución social; acusado por la iglesia de “médico comunista” que estaba infectando la conciencia de las personas en los barrios populares de la ciudad [...] por el solo hecho de

hacerles ver su miseria y sus derechos, <inoculaba en las simples mentes de los pobres el veneno del odio, del rencor y de la envidia> (51).

Abad Gómez luchaba contra la nueva peste de la violencia usando la única arma que le quedaba: la libertad de pensamiento y expresión” (206-207), gritaba la verdad y execraba la barbarie (208), denunciaba la desaparición de los estudiantes más inquietos, el asesinato de sacerdotes comprometidos, señalaba que el Estado decapitaba a los líderes populares: “El Estado no ve sino comunistas y peligrosos opositores en cualquier persona inquieta o pensante” (208).⁴⁸ “No predicaba una revolución violenta, pero sí un cambio radical en las prioridades del Estado, con la advertencia de que si no les daba a todos los ciudadanos igualdad de oportunidades, [...] más tiempo habríamos de sufrir violencia” (216). “Abominó el secuestro y los atentados terroristas. Estaba convencido de que la lucha armada no era el camino [...], confiaba en que por la vía de las reformas radicales y la resistencia pacífica se podía llegar a la transformación del país” (222, 223). Esas fueron las causas de su muerte. En fin, “de eso se trata, de acabar con la inteligencia” (268).

El asesinato de un hombre que pensaba de tal manera, que “creía sinceramente que el futuro del mundo debía ser socialista, si queríamos salir de tanta miseria e injusticia” (81), que no permanecía ciego frente a la degradación del socialismo soviético que degeneró en estado policivo y represor; un hombre para quien todo fundamentalismo era pernicioso (95), un sujeto que “Tenía los más grandes arranques de idealismo que le

⁴⁸ Asumir la palabra como arma de combate a favor de la concienciación social y la preservación de la memoria, la reivindicación de la necesidad de relatar nuestras historias por encima de la pobreza, la violencia y otras dificultades, manifiesta en los escritores de las generaciones posteriores a García Márquez queda explicada en el

duraban años dedicados a causas perdidas, como la reforma agraria o los impuestos a la tierra, como el agua potable para todos, la vacunación universal o los derechos humanos” (118), un humanista optimista tras la búsqueda deliberada de un liberalismo ilustrado y tolerante (120) es, sin duda, un crimen de lesa humanidad. La recreación de este asesinato da cuenta del carácter degradado del aparato ético e ideológico sobre el que se configura la conciencia política y social de los dirigentes de este país, y, por qué no, del sistema de ideas sobre el que se construye la identidad cultural del pueblo mismo.

Abad Gómez:

Al final de sus días acabó diciendo que su ideología era un híbrido: cristiano en religión, por la figura amable de Jesús y su evidente inclinación por los más débiles; marxista en economía, porque detestaba la explotación económica y los abusos infames de los capitalistas; liberal en política, porque no soportaba la falta de libertad y tampoco las dictaduras, ni siquiera la del proletariado, pues los pobres en el poder, al dejar de ser pobres, no eran menos déspotas y despiadados que los ricos en el poder (49).

La década de los sesenta fue clave en el desarrollo de la historia política de los pueblos suramericanos. Fue la época de la revolución, del levantamiento en armas de guerrillas liberales, la iglesia se interponía en cualquier actividad o proyecto social que amenazara con despertar en los pobres la conciencia necesaria para reclamar su derecho político a participar de la organización social y la distribución equitativa de los bienes públicos. Fue la época de la “Gran Misión”: “Para mi papá, que vivía más bien al margen de la iglesia, este tipo de catolicismo español, retardatario, perjudicaba mucho al país” (68). Consistía, pese al revestimiento de activismo humanista filantrópico desinteresado, en la simple reactivación

ensayo de Juan Carlos Botero “La fortaleza de la literatura en Colombia”. *El idioma de*

de una fe caduca, inyectando al pueblo desesperanzado la necesidad pasiva de creer en imágenes, manifestación de la bondad divina. La realidad de las cosas tal cual lo propone el autor es que la Gran Misión significó una obstrucción a la labor activista que venían realizando intelectuales de izquierda concienciando al pueblo, hablando mucho de sus derechos y poco de sus deberes:

Todo el que hiciera despertar y participar a los pobres era considerado un activista peligroso que ponía en riesgo el imperturbable orden de la iglesia y de la sociedad. Cuando, pocos años después, los barrios de Medellín se convirtieron en un hervidero de matanzas y un caldo de cultivo de matones y sicarios, la iglesia ya había perdido contacto con esos sitios, al igual que el estado. Habían pensado que dejarlos solos era lo mejor, y abandonados a su suerte se convirtieron en sitios donde, como maleza, surgían hordas salvajes de asesinos (68).

Dentro de esta iniciativa puede darse el reconocimiento de una serie de aportaciones, sin lugar a dudas definitivas, en el progreso del pensamiento crítico. Desde la concepción misma no gratuita del fenómeno violento nacional como corolario de una guerra ideológica intestina y visceral, desde la usurpación absolutista y dictatorial de los derechos, desde el despertar, acaso endémico del pueblo y de sus intelectuales, desde la propalación del uso del derecho a la insumisión y el impulso a la necesidad de rebelarse.

La novela intenta hacer comprensible el sustrato filosófico que aporta sentido a la revolución política en curso. Que no sea simplemente la revuelta por la revuelta, la anarquía absoluta que pretende transformaciones sociales aún en desconocimiento de sus móviles y objetivos. Se sigue que, al desmoronamiento fáctico del mundo objetivo corresponde su respectivo deterioro simbólico, y a este último, la debacle del universo de sentido génesis del individuo, el pensamiento y la cultura.

las nubes. Barcelona: Norma, 2007.

La novela pregunta: ¿y la revolución, y las reformas, qué sentido tienen? Podemos decir que aunque existen, han dejado de ser decisivas en la transformación social; son acaso uno más de los agentes que inflan el terror. Al declive social se suma la instauración de planes reformistas cuya verdadera naturaleza es la realización de la economía política, el desarrollo de la miseria, la producción de empleo en términos de trabajo alienado:

En la sociedad de la economía superdesarrollada todo ha entrado a formar parte de la esfera de los *bienes económicos*, incluso el agua de las fuentes y el aire de las ciudades; lo que es decir que todo se ha convertido en el *mal económico*, la “negación total del hombre” que está llegando ahora a su perfecta *conclusión material* [...] la producción de la no-vida ha seguido con cada vez mayor rapidez su proceso lineal y acumulativo; ahora ha traspasado un último umbral de *su* progreso y está produciendo directamente la muerte (Debord 2006 81-82, énfasis en el original).⁴⁹

Sin duda, la violencia multifacética exhibe sus caras en cada parte de la cultura nacional: pero no es una realidad de ahora. Abad Faciolince señala esta realidad no sólo como manifestación de la negligencia del Estado y de su meretriz la iglesia (tal cual lo señala Vallejo en *La puta de Babilonia*. 2007), del desinterés total de los regímenes gubernamentales por solucionar problemas de salud, educación y garantizar la dignidad social que por derecho le corresponde al pueblo. Además de estas causas; de la participación maniquea de la iglesia actual sobre los fieles pesa también su metodología anterior. Se refiere a la forma en que las sociedades

⁴⁹ En este orden de ideas, toda Literatura apunta a una transformación, es revolucionaria. Pierde sentido si no participa de esa violencia lúcida que consiste en destruir de manera implacable los mecanismos a través de los cuales se violenta al individuo. Octavio Paz (2000) explica que desde fines del siglo XVIII la palabra cardinal de la tríada [revuelta, revolución, rebelión] es revolución. Ungida por la luz de la idea, es filosofía en acción, crítica convertida en acto, violencia lúcida. Popular como la revuelta y generosa como la rebelión, las engloba y las guía. La revuelta es la violencia del pueblo; la rebelión, la sublevación solitaria o minoritaria; ambas son espontáneas y ciegas. La revolución es reflexión y espontaneidad: una ciencia y un arte.

precolombinas precristianas fueron sometidas brutalmente en aras de la instauración de la doctrina del amor:

Cuando los cristianos habían masacrado a los indios o combatido a los herejes y paganos, lo habían hecho con el mismo salvajismo romano. En nombre de esa misma cruz por la que habían padecido martirio, los conquistadores cristianos martirizaron a otros seres humanos, y arrasaron con templos, pirámides y religiones, mataron dioses venerados, y desaparecieron lenguas y pueblos completos, con tal de extirpar ese mal representado por comunidades con otro tipo de creencias ultraterrenas generalmente politeístas. Y todo esto para imponer con odio la supuesta religión del amor al prójimo, el Dios misericordioso y la hermandad entre todos los hombres. En esa danza macabra en que las víctimas de la mañana se convertían en los verdugos de la tarde, las opuestas historias de horrores se neutralizaban y yo solo confiaba, con el optimismo que me transmitía mi papá, en que nuestra época fuera menos bárbara, una nueva era –casi dos siglos después de la Revolución Francesa- de real libertad, igualdad y fraternidad, en la que se tolerarían con ánimo sereno todas las creencias humanas o religiosas, sin que por esas diferencias hubiera que matarse (79).

Por esta misma época “debió soportar la persecución de los conservadores que lo consideraban un izquierdista nocivo para los alumnos, peligroso para la sociedad y demasiado librepensador en materia religiosa” (94); “se atentó en contra de su libertad de cátedra cuando se le acusó de confundir la docencia con la agitación de masas” (96). El autor rectifica: “el suyo es un compromiso social que se aguza a razón de su autonomismo intelectual, su amor excesivo por los hijos” (181). “Después de la muerte de mi hermana Marta Cecilia el compromiso social de mi papá se hizo más fuerte y más claro. Su pasión de justicia creció y sus precauciones y cautelas se redujeron a nada” (180). En el 73 y 74 “jugó un papel trascendental en la defensa, en compañía de Carlos Gaviria, de la autonomía de la universidad pública” (180), tuvo que soportar la imposición inmediata de su pensión al cumplir la edad reglamentaria. “Pese a todas la presiones que se ejercía, y la mirada inquisitiva con que se fiscalizaba su activismo social, hasta la última entrevista se declaró a sí mismo como un rebelde con las manos

limpias, nunca un arrodillado” (201). Su lucha se centró en la erradicación de las epidemias, entre ellas la violencia como la más letal:

En Colombia crecía de nuevo la epidemia cíclica de la violencia que había azotado al país desde tiempos inmemoriales, la misma violencia que había acabado con sus compañeros de bachillerato y que había llevado a la guerra civil a sus abuelos. Lo más nocivo para la salud de los humanos, aquí, no era ni el hambre ni las diarreas ni la malaria ni los virus ni las bacterias ni el cáncer ni las enfermedades respiratorias o cardiovasculares. El peor agente nocivo, el que más muertes ocasionaba entre los ciudadanos del país, eran los otros seres humanos. Y esta pestilencia, a mediados de los años ochenta, tenía la cara típica de la violencia política. El Estado, concretamente el Ejército, ayudado por escuadrones de asesinos privados, los paramilitares, apoyados por los organismos de seguridad y a veces también por la policía, estaba exterminando a los opositores políticos de izquierda, para <salvar al país de la amenaza del comunismo>, según ellos decían (205).

Ante la censura y persecución de las ideas liberales y sus promotores, la única salida viable considerada por Abad Faciolince es “escribir para denunciar el clima de exterminio” (210) que imponía una “violencia racional, metódica, organizada” (262), planeada; para “denunciar y acusar con nombre propio a los torturadores” (214-216), del pensamiento crítico, para resistir, para concienciar. La palabra era el arma de la que se disponía para evitar la expansión del mal y la miseria, la consolidación de la violencia intolerante como principio rector. Para combatir todos esto [las epidemias sociales] no servían vacunas: lo único que podía hacer era hablar, escribir, denunciar, explicar cómo y dónde se estaba produciendo la masacre y exigir al Estado que hiciera algo por detener la epidemia. En *El olvido que seremos* quedan expuestas las razones políticas que oficialmente causaron el asesinato, no tanto de Abad Gómez como de las razones que históricamente han definido la decadencia de la educación, la obstrucción de la responsabilidad de la Universidad como meridiano del pensamiento en el país, y en consecuencia el desdibujamiento de su representatividad como institución, el exterminio de idearios políticos disidentes. Son

señalados los autores de las masacres y los efectos que deben soportar sus víctimas.

Es esta la base desde donde se compone nuestra identidad cultural, nuestro imaginario colectivo, se fija la memoria, se actualiza el olvido. Es en este punto donde memoria, literatura, historiografía y política se cruzan. El testimonio de un homicidio constituye el pretexto para revalidar la memoria, para declarar que se tiene una verdad para decir, que a la par de la reconstrucción de la vida del personaje en que se mezclan emociones sentimientos y nostalgia también se presentan las condiciones para entender su lucha, para entender, las razones desde donde habla el político, evalúa el crítico y las directrices asumidas por el narrador y el autor para fijar el objeto estético y ético de su producción literaria (Gómez 2008 67).

El autor declara abiertamente: “No quiero hacer hagiografía, ni me interesa pintar un hombre ajeno a las debilidades de la naturaleza humana” (2007 220). Así, la conciencia enunciada en el texto poetiza la realidad específica de un grupo minoritario de intelectuales comprometidos, temerarios pese al conocimiento de los mecanismos de presión ejercidos por el Estado y sus aliados, hombres conscientes de su responsabilidad social y deber ciudadano. El caso específico del grupo de intelectuales que encarnan esta conciencia (funcionarios públicos con vocación de servicio, sacerdotes comprometidos, líderes populares, madres comunitarias, estudiantes, catedráticos, políticos altruistas) permite recrear con innegable verosimilitud una realidad, no sólo colombiana, en que el criminalismo ejerce como categoría metahistórica.

El evento narrado propone imágenes de la degradación absoluta de un país en el que el ostracismo desborda su connotación primera, una realidad que

permite leer desde el homicidio y la muerte violenta la historia nacional, en que ley marcial es el término o figura legal con que se legitima el asesinato, en que impera la sedición. Recrea una sociedad que en busca del progreso se permitió establecer un maridaje asesino entre las instituciones del Estado y la insurgencia terrorista, un territorio en que la violencia es irrestricta y se practica sin sobresalto ni obstáculos, un Estado fallido en que resalta el debilitamiento del estado de derecho, la flexibilización del derecho a favor del indulto de los poderosos, la reconceptualización de la tortura. Denuncia la realidad de un contexto en donde se consolida al resguardo de la “política estatal de desaparición de personas” (expresión acuñada por Calveiro 2008 126), una red represiva global.

La superación de esta crisis nacional estriba en la obligación civil de recordar lo sucedido, no para conmemorar un nombre, o para promover la venganza de su homicidio, sino para mantener latente la posibilidad de resolver el problema. Atendiendo el consejo sano y lúcido de su padre, Abad Faciolince señala el origen del mal: la causa de la violencia política de ahora, de los abusos que han sostenido hasta el día de hoy el mismo nivel de desigualdad social, alimentando el rencor desmedido que instiga la violencia y azuza el terrorismo está en la lucha “política” por el control del país.

Si bien la historia patria incluye diferentes guerras civiles y atrocidades, está claro que la obstrucción a la reforma social, el silencio impuesto a proyectos que pudieron cambiar al país, el asesinato de las ideas que pudieron hacer de esto una nación civilizada, tuvo lugar en la década ya mencionada. Lo particular es que el número de homicidios, por exagerado o moderado que parezca, es inexacto. Sin embargo, al margen de la ineficacia manifiesta de la estadística, se puede concluir que el asesinato

alevoso fue la medida asumida por quienes consideraron que las políticas de izquierda, marxistas, comunistas, o cualquier otro apelativo incomprensido que se les haya dado, hacían peligrar la honra y el buen nombre de la oligarquía dirigente.

El libro se escribe, en consecuencia, no como una promesa al padre de vengar su muerte:

Al escribir este libro la quemé también, [la promesa] pues entendí que la única venganza, el único recuerdo, y también la única posibilidad de olvido y de perdón consistía en contar lo que pasó, y nada más” (225). [...] Este libro es un intento de dejar testimonio de ese dolor, un testimonio al mismo tiempo inútil y necesario. Inútil porque el tiempo no se devuelve ni los hechos se modifican, pero necesario al menos para mí, porque mi vida y mi oficio carecerían de sentido si no escribiera esto que siento que tengo que escribir, y que en casi veinte años de intentos no había sido capaz de escribir, hasta ahora (232). [...] “Lo que se escribe con sangre no se puede borrar” (258) [Concluye el autor]: “Los libros son un simulacro de recuerdo, una prótesis para recordar” (272). “Creo que por el único motivo por el que he sido capaz de seguir escribiendo todos estos años, y de entregar mis escritos a la imprenta, es porque sé que mi papá hubiera gozado más que nadie al leer todas estas páginas mías que no alcanzó a leer. Que no leerá nunca. Es una de las paradojas más tristes de mi vida: casi todo lo que he escrito lo he escrito para alguien que no puede leerme, y este mismo libro no es otra cosa que la carta a una sombra (22).

En conclusión: es claro que una de las líneas de sentido principales, si no la más importante, en la estructuración de la obra de Héctor Abad Faciolince es la crítica inclemente de la crisis social política que afecta al país. El conjunto de su obra elabora esta intención. *El olvido que seremos*, cuya perspectiva se define a 20 años de lo narrado, recoge la huella mnemónica de la experiencia de la violencia nacional. No es una secuencia narrativa de la rememoración; es un relato anamnésico de la violencia física y simbólica que se ha instaurado como prerrogativa de las instancias del poder. La obra es producto de una “lectura contrapuntística” (Montenegro 2008 46), de las formaciones discursivas y las reglas históricas implícitas en la

conformación de tales enunciados. Es una resistencia a ultranza contra la imposición abusiva de saberes que definen la cultura como espacio en donde los cambios sociales se implementan sólo a través de la violencia. Si se quiere ser más exacto: la cara que Colombia ha dado al mundo se define en la teatralización de su miseria arraigada y violenta.

2.4.3 Entre el testimonio, la elegía y la reescritura de la memoria política en Colombia.

Es muy difícil tratar de sintetizar qué es *El olvido que seremos* sin traicionarlo, porque, como todas las obras maestras, es muchas cosas a la vez. Decir que se trata de una memoria desgarrada sobre la familia y el padre del autor -que fue asesinado por un sicario- es cierto, pero mezquino e infinitesimal, porque el libro es, también, una sobrecogedora inmersión en el infierno de la violencia política colombiana, en la vida y el alma de la ciudad de Medellín, en los ritos, pequeñeces, intimidades y grandezas de una familia, un testimonio delicado y sutil del amor filial, una historia verdadera que es asimismo una soberbia ficción por la manera como está escrita y construida, y uno de los más elocuentes alegatos que se hayan escrito en nuestro tiempo y en todos los tiempos contra el terror como instrumento de la acción política. (Vargas Llosa, 2010)

Es cierto que uno de los puntos centrales en el análisis de todo texto exige de parte del analista la reflexión alrededor de los recursos paratextuales. Al respecto resulta inevitable recrear la polémica, bastante peculiar, que se ha desarrollado alrededor del título de la obra. Según el propio autor parte de un verso de *Aquí, hoy*. Un poema escrito por Jorge Luis Borges, quizás en el 86, y que llevaba Abad Gómez copiado de su puño y letra en el bolsillo el día en que lo mataron. La polémica se desenvuelve a raíz de la presunta autoría de Harold Alvarado Tenorio del poema mencionado. Según Alvarado este texto lo publicó él por primera vez en 1993 y se pregunta a su vez cómo llegó éste al bolsillo de un hombre asesinado en el 87. En un

intento por resolver el malentendido, Abad Faciolince consigue hablar con Alvarado Tenorio, quien confirma:

Ese poema lo escribí yo [...] lo escribí hace más de diez años y lo publiqué por primera vez en el número 2 de la revista *Número* en octubre de 1993. Como tenía unas fallas métricas, William Ospina me lo corrigió.” Desde este punto de vista, Alvarado Tenorio piensa que el dato del poema en el bolsillo “es una vaina para vender libros que Héctor Abad se ha inventado porque no creo que el papá haya visto eso por algún lado, eso es imposible (Alvarado Tenorio, 2007).

El sábado 13 de enero de 2007 Abad Faciolince publica en la revista *Semana* una columna intitulada “Alvarado Tenorio, autor de Borges”, le acusa, en relación con la supuesta autoría de *Aquí, Hoy*, de cumplir un rol similar al que asumió Pierre Menard en la reescritura de *El Quijote*. Posteriormente, el debate se resuelve en *Traiciones de la memoria* (2010).

Dejamos de lado el desenmascaramiento de la mitomanía maledicente del poetastro plagiarlo de Borges para centrarnos en lo relevante del texto. Hasta el momento se ha hecho énfasis en la apuesta por la reconstrucción del pasado a partir de la recuperación de la memoria; no obstante, afecta al lector una cierta incredulidad sobre la validez de este proceso, sobre su utilidad filosófica al leer una especie de digresión sobre *El olvido que seremos* que inicia por definir el pasado consignando una frase de Lichtenberg: “Un cuchillo sin hoja al que le falta el mango” eso es el pasado casi siempre, algo que ya no es y de lo cual solo nos queda el rastro de las palabras”. (Abad Faciolince 2010 12). De hecho, el misterio del poema en el bolsillo de un hombre asesinado, rastrear el origen del soneto y la identificación de su autor deja la sensación de ser un conflicto irresoluble; mejor aún, de despropósito supeditado a las traiciones de la memoria o a sus confabulaciones.

“Un poema en el bolsillo” (2010 15-187) aporta, como dijimos anteriormente, elementos claves en la interpretación de la novela inmediatamente anterior. A partir de su lectura se entiende el olvido como consecuencia del miedo, o como último recurso de una familia que se obliga a olvidar para atenuar en parte su pérdida. Asimismo dar con su fuente, obstinarse en tal búsqueda a punto de rayar en la terquedad, es una forma en que el autor lucha contra el olvido, contra la negación. La búsqueda implica primero enfrentar los hechos, recabar información que permitieran partir de un dato cierto: la existencia del poema. La evidencia anotada en el diario en la entrada del 4 de octubre de 1987, la semblanza publicada el 29 de noviembre de 1987, son suficientes para desvirtuar los rumores y de paso no renunciar a la pesquisa. Acto seguido se delegan responsabilidades, se trazan itinerarios de un continente a otro, se recurre a la academia, a los amigos personales de Borges hasta comprobar su origen y confirmar su autoría. Diríase, con toda justicia, que dicha terquedad sostenida durante tres años por una especie de lector borgeano, es decir, que no contento con la lectura del texto escudriña sus orígenes, trasciende el valor filológico innegable del hallazgo.

Desde el punto de vista estético tanto más trascendente que ampliar el legado borgeano lo es vislumbrar una certeza que libre a la literatura nacional de la impronta de ser prosaica e inoperante. Quizás deban hacerse unas precisiones sobre el término. No es tanto una verdad incontestable como la intuición de que el ejercicio tozudo de la memoria, con todas las deformaciones que implica su reconstrucción, permite creer en un discurso literario participativo en la refundación del individuo, y a su vez, en la re significación de su existencia. Se pregunta Abad Faciolince: “¿Qué queda de la vida cuando uno no la recuerda ni la escribe? Nada, [responde]” (15). Por tanto, contradiciendo cualquier primera impresión, *Traiciones de la*

memoria no refrenda la verosimilitud de un relato, o la verdad de un hecho, no compete esta tarea a un autor que cree que los libros hablan por sí mismos; significa la reiteración de su apuesta por la memoria.

Depositada toda la confianza en dicho recurso desliza el autor la siguiente precisión: “recordamos las cosas no tal como ocurrieron, sino tal como las relatamos en nuestro último recuerdo, en nuestra última manera de contarlas. El relato sustituye a la memoria y se convierte en una forma de olvido” (149). Con lo cual toda hipótesis propensa a juzgar uno y otro texto desde su fidelidad al acontecimiento histórico no procede. Es precisamente eso lo que ilustra la narrativa de Abad Faciolince, al menos en lo tocante a su idea de la narrativa de la memoria: que su valor no está en la reescritura de la historia con pretensiones de verdad, radica en formular lecturas, muchas veces subjetivas, nacidas del dolor, del miedo, de la distancia, o que pese a las licencias permitidas en la representación de los hechos, su percepción de los eventos distan del falseamiento tendencioso de la verdad histórica, o del entramado de ardides mercantilistas que aseguren el éxito de una novela. Con todas sus especificidades (por no decir deficiencias) la percepción contenida en la memoria narrada constituye una lectura válida del presente, o en palabras de Borges, del aquí hoy.

“Un poema en el bolsillo” es, quizá, la imagen mejor lograda del carácter intrincado de la memoria. El funcionamiento de la narración revela sus mecanismos. Con todo, su reconstrucción es una tarea válida, necesaria. Las narraciones posteriores incorporadas en este mismo volumen: “Un camino equivocado” (187-241), y “Ex futuros” (243-265), señalan, a nuestro juicio, una falla recurrente de nuestra literatura, y la explicación del recurso estético basado en la despersonalización de la escritura, necesario a

la literatura, respectivamente. En “Un camino equivocado”⁵⁰ la alusión sugiere la inadecuación del método, consistente, en la rentabilización de la miseria. Este tipo de literatura basada en la queja lastimera reafirma el estereotipo del sujeto tercermundista digno de compasión, confirma la conciencia eurocéntrica de que provenimos de un sitio bárbaro, salvaje. Aparte, confiere a nuestra literatura ese tono de súplica cansina obsesionada con el espectáculo de la desgracia. Definitivamente, aconseja Abad Faciolince, el camino es otro:

Tal vez odiara que todo el mundo se diera cuenta de mi miseria, de mi desarraigo, de mi pequeña desgracia íntima. Íntima, eso, pero que por un momento me veía obligado a hacer pública. Aprovecharme de mi desgracia para sobrevivir, eso era lo más horrible, era lo mismo que mostrar una llaga y mendigar en una esquina del centro de Medellín. ¿Habría algo peor que intentar sacar algún beneficio de la propia miseria? (218-219).

“Ex futuros”, por su parte, sugiere el modo de deslastrar la creación literaria del miserabilismo y la autocompasión. Se refiere a la capacidad de desdoblamiento que exige escribir una historia ficticia, una especie de esquizofrenia o de locura controlada. Más concretamente “un encuentro con los yos que pudimos llegar a ser y que no fuimos” (251). Podría esta especie de suplantación de un yo inicial surgir del hastío frente a la lástima, el odio por la patria: “Yo odiaba mi país y tenía motivos para no perdonar lo que el régimen que allí dominaba me había hecho a mí y a las personas que yo más quería” (227), a la desgracia de ser colombiano tanto dentro como fuera del país:

Ser colombiano en Colombia es un riesgo casi suicida. Y ser colombiano fuera de Colombia es una dificultad tal que a veces le toca a uno fingirse otra cosa para sobrevivir. Ser colombiano no es un acto de fe como decía Borges. Ser colombiano es algo tan notorio, algo que evoca tantas cosas horrendas, que es

⁵⁰ Este texto relata los avatares de su exilio en Turín durante el invierno de 1988. Está directamente relacionado con el suceso del asesinato de su padre

igual tener una cicatriz en la cara. Serlo fuera de Colombia puede ser una maldición porque hasta a los que nos da lo mismo ser colombianos que del Perú, de Italia, de Kenia o de Mongolia, nos recuerdan que lo somos, nos lo refriegan en la cara, nos lo señalan como si fuera una marca de identidad, no sólo indeleble sino también maligna y quizás contagiosa. Y entonces la única solución no es esconder la cicatriz, sino tratar de hacer ver que uno es una persona común y corriente a pesar de la cicatriz (231-232).

Uno y otro planteo convergen en *El olvido que seremos*. Veamos: uno de los procedimientos más complejos, según explica el autor, consistió, tras múltiples intentos fallidos, en tratar de objetivar el acontecimiento del asesinato evitando la repetición del tópico de la violencia. La toma de distancia respecto del hecho relatado garantiza al autor suprimir la prosa condolida y el tono lastimero; el propósito es otro. De otro lado, no narra un yo poético resentido, rencoroso, que busca, movido por la indignación, descargar en unas cuantas páginas toda la ira contenida por el asesinato impune de su padre, por la miseria moral en que se sumerge la familia luego del atentado, por el destierro, por la injusticia y por el olvido. Narra un “yo” otro, capaz de aplicar a la reconstrucción del evento referido un enfoque que cuestiona la miseria universal partiendo de la particularidad, escudriñando el dolor del drama personal. La violencia (en su versión cliché) pasa a un segundo plano cediendo terreno a una apología de la memoria, de su escritura. El esfuerzo resulta satisfactorio, al menos así lo revela la feliz conclusión que da término a “un poema en el bolsillo”:

Quiero concluirlo con una reflexión: soy un olvidadizo, un distraído, a ratos un indolente. Sin embargo, puedo decir que gracias a que he tratado de no olvidar a esta sombra, mi padre –arrebatao a la vida en la calle Argentina de Medellín-, me ha ocurrido algo extraordinario: aquella tarde su pecho iba acorazado solamente por un frágil papel, un poema, que no impidió su muerte. Pero es hermoso que unas letras manchadas por los últimos hilos de su vida hayan rescatado, sin pretenderlo, para el mundo, un olvidado soneto de Borges sobre el olvido (180).

El olvido que seremos, en palabras del mismo autor, proferidas en Bogotá, Centro Cultural Gabriel García Márquez en agosto de 2008, “fue un trabajo riguroso que tomó cerca de veinte años depurar de cualquier patetismo subjetivista”. El comentario no es gratuito; por el contrario, hace explícita la orientación crítica realista latente en la obra para dismantelar juicios centrados en su “exterioridad sensiblera”. El punto dramático de la acción narrativa constituye una época vetada a la crítica política. Abad Faciolince hace especial hincapié en la configuración de la atmósfera predominante: conjuga la vida privada y pública del personaje para resaltar la sensación de miedo y terror constante que vivían las personas contrarias al régimen, alude a las persecuciones de que eran víctimas, describe las medidas de seguridad que debían optar, denuncia la fiscalización constante de las actividades de su padre. Para el Estado, toda actividad que implicaba su relación con el pueblo era indicio de proselitismo político instigador de rechazo al régimen establecido.

De otro lado, el proceso de estructuración del universo narrativo puntualiza y subraya las propuestas de la oposición, las razones, delimitadas bajo el hecho concreto de profundo conocimiento de causa, que motivaron su elaboración, las razones por las que el gobierno de turno las consideraba improcedentes, las causas que fueron definitivas al arrogarse la enemistad de los sectores entronizados en el poder, las alternativas de solución consideradas para llevar a término el debate político y las consecuencias que debieron asumir los agentes protagónicos.

Desde esta óptica (la de una víctima) la evocación elegiaca, si se quiere, en que incurre el texto, es inexcusable al análisis reconstructivo de la realidad histórica y política del país durante la década mencionada. El fenómeno que implica el asesinato de su padre merece al menos ser considerado con

cierto detenimiento doloroso. Tanto más si se repara en el fin de sus acciones, tanto más si las alternativas y programas por él propuestas se orientaban hacia el desarrollo del país eliminando de tajo las exclusiones y marginamientos. Lo suyo fue llevar a la práctica (por lo menos intentarlo) la relectura de la teoría socialista, buscando resolver problemáticas de desigualdad e inconformismo agravantes de la violencia en el contexto nacional.

Según entendía el personaje, para que Colombia superara el atraso eran necesarios: la purga institucional orientada hacia la reivindicación de su credibilidad, la reestructuración del pensamiento político, redistribución de la riqueza, inversión inteligente del erario público, optimización de la economía, eliminación de la corrupción política, el establecimiento de una auténtica democracia participativa e incluyente y, la abolición de actitudes maniqueas frente a instancias de poder. Aseguraba que la inversión en educación, salud y seguridad social, constituían el tratamiento adecuado para curar la poliatría que afectaba al país.

No puede saltarse la página de este episodio en la historia nacional en que se consolida la violencia; sus efectos aún se hacen manifiestos en la crisis actual. La novela implica la revisión de dicho momento, sienta un precedente, constituye el papel de referente que permite recuperar información clave en la comprensión del fenómeno (información perdida en los meandros del olvido). El texto en su unidad no responde al pago de una deuda personal; explicita el compromiso con las banderas que defiende el autor, se ajusta a su idea de literatura.

Por otra parte, la novela cuestiona de manera contundente el quietismo autista como característica cultural definitoria del pueblo colombiano. Es

ésta una nación distinguida por la inacción indolente, por su aceptación pasiva del determinismo que le conmina a la miseria, le predispone al abuso y le mueve al olvido; pero que sin embargo, propugna y reclama (al menos eso cree) su derecho a una democracia participativa. Parte del objeto estético que persigue la obra está dado por la revisión del momento histórico ya mencionado, por la sugerencia de perspectivas críticas desencadenantes de procesos políticos participativos estructurados desde la conciencia social. Es una novela eminentemente política que promueve el activismo racional, posible en tanto se examine el pasado histórico que enmarcó procesos reales de construcción del Estado.

Por consiguiente, el texto exalta la responsabilidad ética, moral, social y política que le corresponde asumir al pueblo; y el punto de partida de la reestructuración de la conciencia necesaria para dicha reforma recae en el desarrollo de alternativas críticas frente a los episodios sangrientos que supusieron la instalación de una nueva administración. El pueblo, en tanto depositario directo de las consecuencias desatadas por tales decisiones, debe ser artífice consciente en la elección del ente administrativo; en su defecto; es decir, si resulta deficiente en el ejercicio de sus funciones, del correspondiente derrocamiento. En este caso la memoria activa o evocación crítica es condición *sine qua non* de la participación política consciente; a su vez, la redefinición del sujeto, de su identidad política subyace a su capacidad de recordar, de no olvidar.⁵¹

⁵¹ Al respecto puede revisarse el texto de Lila Pastoriza: la memoria como política pública: los ejes de la discusión. En *Arte y terrorismo*. 2008. 115-125.

2.5 El debate por la identidad de un pueblo en *El olvido que seremos*.

Postulado el contexto, cabe decir que no puede hablarse de Identidad y tratar de definirla a manera de categoría abstracta, inabarcable; o peor aún, negarse a hablar de ella esgrimiendo argumentos idénticos. Tampoco se debe ser partidario de atribuirle cierta materialidad tangible y reducirla al conjunto de manifestaciones externas que permiten vincular sujetos a ideologías determinadas. *El olvido que seremos* indaga en las diferencias culturales, legitima el derecho a la diferencia, cuestiona procesos de violencia simbólica y concreta con que se pretende homogeneizar el pensamiento; es decir, anular la cultura autónoma. Pudiera asegurarse que su interés principal radica en representar los mecanismos de resistencia instaurados por individuos o grupos sub-culturales, en su mayoría marginales, frente al discurso del poder en función de legitimar sus prácticas sociales y, a través de ellas, su identidad.

Sin embargo, y pese al carácter difuso del concepto, en la actualidad se han intentado precisiones que orientan la reflexión filosófica en torno a la identidad. Autores como Mato, 2006; Dassetto, 2006; Molina Luque, 2010 aclaran que la identidad va más allá de la identificación. Construir identidad implica la interiorización de una serie de preceptos y categorías cognitivas multiculturales que en primera instancia estructuran el horizonte interpretativo desde donde el sujeto interpela el mundo; y en segunda, garantizan la participación activa del sujeto-agente en la creación y evolución de la comunidad a que se integra. Del replanteo constante de la identidad creada surgen teorías explicativas hoy articuladas en los estudios culturales y disciplinas afines (instrumentalizadas por la literatura) que abarcan la hibridación cultural y mestizaje, la alteridad como categoría filosófica explicativa de la diferencia cultural (Todorov, 1987, 1991, 1993;

García Canclini, 1989; Martín Barbero; 1987); todas ellas con un denominador común: dar cuenta de la particularidad compleja cultural latinoamericana en la era globalizada.

Ahora, si el interés se orienta hacia la reflexión analítica de la realidad colombiana, si se aspira a comprender el proceso complejo de edificación de su identidad, el punto de partida habrá de ser, sin duda, el reconocimiento y estudio de variables contextuales en que se define su esencialidad ontológica y axiológica. La nuestra fue, en principio, una cultura híbrida producto de la convergencia triétnica (Zuleta, 2010); posteriormente, ha llegado a ser la síntesis de un conjunto de procesos históricos que involucran desde la anulación definitiva de la base cultural primigenia; esto es, anulación de su cosmogonía, seguido de puntos suspensivos que se prolongan hasta nuestra irrupción abrupta en la modernidad global. Basta apenas una revisión superficial de la cultura nacional, reestudiar sus formas de pensamiento y el revés de su historia para determinar que la línea de sentido preponderante en la estructuración de la identidad de los sujetos se establece en el escenario del conflicto histórico político social.

Es natural que la literatura, siendo producto intelectual de agentes culturales (artistas) inmersos en el contexto en que cobra sentido su obra, asuma la responsabilidad de pronunciarse en relación a los puntos neurálgicos derivados de la relación sujeto-sociedad. Para nadie es secreto que en Colombia el caos, generalizado en América Latina, se ensaña al punto de alcanzar índices rayanos en lo ficcional inverosímil. Si se mira bien, en el decurso del siglo XX el grado de recrudecimiento de la violencia hace de Colombia una nación singularmente salvaje como bien explican Medina, 1989; Rangel Suárez, 1998; González, Bolívar, Vásquez,

2003; Gutiérrez Dantón, 2008. Las luchas intestinas desatadas tras la disputa por el poder, la defensa ingenua de banderas ideológicas entendidas a medias o, en el peor de los casos, sin llegar nunca a saber su significado, le agencian el apelativo meritorio (ganado a pulso) de la nación más violenta del mundo. Pese a la demagogia del discurso político actual empecinado en escamotear la realidad crítica del asunto, el fenómeno no ha concluido; ciertamente, ocupa la mayor parte de nuestra historia moderna, se reedita constantemente y con mayor virulencia. La Colombia pseudo-arcádica del presente no es la excepción.

El periodo que significó el paroxismo de la barbarie se ubica en la década de los ochenta. Época en que, según Collazos, se concreta de modo definitivo la criminalización de la sociedad colombiana.⁵² La nación se debatía entre su afán por salir del atraso y subastar al mejor postor los restos de sus recursos naturales; fluctuaba indecisa entre la industrialización y el oportunismo de las grandes potencias. En efecto, no se hace esperar el surgimiento de líderes políticos engendrados en el seno del pueblo, conocedores de su realidad, intelectuales con conciencia social, formados en Europa, quienes conscientes del problema se mostraron dispuestos a dignificar la política. Al hacerlo renunciaron a sus antiguos métodos, al respaldo de maquinarias corruptas aliadas con el narcotráfico, dispusieron (en teoría) nuevas vertientes ideológicas que permitirían al país vislumbrar un panorama prometedor, salvar el escollo del narcoterrorismo y la violencia política. El caos no fue a sus ojos nunca un mal menor

⁵² Oscar Collazos en “Literatura colombiana: entre la guerra y la paz”. (Conferencia dada en el instituto Cervantes de Londres. 13-01-2005.) Habla del 89, año de su regreso a Colombia, como año fatídico en que alcanza su apogeo la criminalización de la sociedad. Esta consiste en la entronización en el poder del narcotráfico. Desde esta criminalización de lo social la violencia se apodera de la novela. Las nuevas generaciones desarrollan nuevas temáticas propias de los problemas de su generación,

susceptible de ser corregido con políticas sociales ingenuas; por el contrario, resultaba sintomático de una decadencia moral (aún tratable) mucho más compleja y a su vez antecedente de la ruina nacional.

El diagnóstico sugería renovar la política y la experiencia hasta ahora acumulada señalaba enfática que en Colombia tal empresa exigía ejercitar la memoria. Los gestores de tal proyecto pronto advirtieron que para renovar la acción política se debía recuperar la memoria histórica que comprometía momentos críticos en que las castas poderosas engendraron un país a su acomodo. Los nuevos actores buscaban, sin más, concienciar al pueblo de los abusos a que había sido sometido por su ignorancia y pasividad, por el desconocimiento de sus derechos y, finalmente, por su inconsciencia frente al poder. Las diferencias irreconciliables entre unos y otros desangró al país en guerras civiles.

La novela de Héctor Abad Faciolince recrea ese momento crucial en la historia patria. Su apuesta, más allá del lamento elegíaco por la pérdida del padre, prefigura la evocación necesaria que permite al pueblo replantear el sacrificio de cientos de mártires: políticos, ideólogos, académicos, militantes que pretendían defender la dignidad de la vida nacional. El concepto central desarrollado en el texto puntualiza la miseria moral que alcanza la condición humana en esta parte del continente, tanto más indignante e incompresible si se tiene en cuenta que el agente por quien se dinamizan discursos y actividades en defensa de sus derechos permanece impávido frente a la masacre de sus voceros. No importa qué tan loable sea su causa, qué tanto empeño se ponga en la defensa de los derechos del prójimo; qué tanto aporte al desarrollo de la identidad individual y

es cierto, pero sin renunciar a la violencia como marco en que se lee pensamiento de sus contemporáneos.

colectiva: tal acción está condenada a ser infructuosa, a olvidarse si no se acentúa su carácter trascendente.

La figura de Héctor Abad Gómez constituye, en consecuencia, la representación de un esfuerzo minoritario aunque comunitario, reprimido aunque persistente, obstinado pese a los múltiples fracasos a que ha debido enfrentarse, de la resistencia desequilibrante delatora de los desaciertos y arbitrariedades en que incurren las partes involucradas en el conflicto por el poder. En dicho escenario unos pecan de ambiciosos, los otros lo hacen al develar los alcances de la ambición de los primeros (pecan, como acota la sabiduría popular doméstica acuñada en metáforas incontestables: “por destapar las ollas podridas”), otros tantos pecan por indiferentes y, en este juego de actitudes se desmorona la conciencia social de un país que pugna en medio de la indiferencia y el olvido por superar la crisis y definir su identidad.

Es así como el título *El olvido que seremos* sintetiza en cuatro palabras la posibilidad más viable de nuestra cultura nacional. En el sentido práctico de las ideas, para subsistir hay que recordar y la mejor forma de rememorar es tener presente las iniciativas que determinado sujeto o grupo, con conocimiento de causa y conciencia social, incorpora a la construcción social de un país. La actitud combativa del personaje central del texto habla de una puesta en entredicho del carácter pertinente de toda propuesta política ensayada. Busca la posibilidad abierta de diálogo entre ideas (soluciones) ya existentes y las sucesivas modificaciones que se puedan incluir, sin alterar el propósito objetivo de crear infraestructuras sociales democráticas e incluyentes.

La obra cuestiona el neopragmatismo indolente afincado en la sociedad colombiana, critica la realidad nacional desenvuelta en medio de la crisis en cuanto parece propiciar el auge de la ética indolora postmoderna de la que habla Gilles Lipovetsky (1996). En la situación recreada se representa el acomodamiento de esta nueva ética al resguardo del concepto del mal tras el fenómeno del narcotráfico. Se dinamizan intenciones antinómicas en tres sentidos distintos: primero, la propuesta de intelectuales altruistas que intentan reorganizar socialmente el país en busca de un beneficio común; segundo, la intención de quienes quieren hacer del territorio nacional un terreno fértil a sus intereses privados; tercero, la actitud pragmática del pueblo, que no tiene que recoger ni enterrar los muertos de otros y simplemente ve el espectáculo desde la trastienda.

En la sociedad colombiana, el Estado consolidado funge como censor moral. En oposición a los valores predominantes en la edificación de la conciencia nacional, el personaje de Abad Gómez encarna conductas antitéticas del logos imperante. Se define a sí mismo cristiano (muy a su manera), marxista y liberal en un país católico dominado por la burguesía, el capitalismo, regímenes absolutistas marcadamente fascistas. El relato biográfico de Abad Gómez permite mirar en detalle los espacios de interacción social en que ejercía su rol de padre, maestro y funcionario público, considerar sus ideas respecto del papel que deben desempeñar los funcionarios públicos, repensar la actitud ética con que asume la responsabilidad asignada.

Las anteriores son razones suficientes para deducir que en Medellín, la ciudad más violenta del mundo en la década de los ochenta (Giraldo Ramírez 2006), la lucha desleal por acceder al poder, el auge del narcotráfico, la ética del mal que sobrevino con el fenómeno, la violencia

encarnizada como recurso político para entronizar un proyecto de nación conveniente a los poderosos, ocasiona indefectiblemente una desmembración social a gran escala que deja al individuo al garete en la definición de su identidad. No existe unidad cultural; no existe un vínculo, tampoco sentido de pertenencia entre el individuo y el otro, entre el individuo y el contexto.

2.6 *El olvido que seremos* y la ética del perdedor radical

Para la literatura en cuestión, no es suficiente con teatralizar el drama de la violencia, o exacerbar sus manifestaciones con la intención de generar conciencia, tampoco dar prelación a la descripción fidedigna de la violencia y sus detalles. En dicho ejercicio lo propio es crear personajes cuyas vivencias permitan la experiencia vívida de la violencia, desvelen su auténtica trascendencia. Nacen así los mártires, los perdedores radicales, a través de su accionar se resignifica la ética del perdedor. Sujetos portadores de una conciencia lúcida comprometida con la revisión crítica de su circunstancia, también marginales blanco de arbitrariedades y abusos interesados en no repetir la historia trágica del terror.

El perdedor es un rebelde:

El apogeo del rebelde y el carácter ambiguo de su rebelión, delatan precisamente que estamos ante una ausencia. Son los signos de una carencia. Cualquiera que sea la sociedad a la que pertenezca, el rebelde es un ser al margen: si deja de serlo, cesa de ser rebelde. Por eso no puede ser guía ni oriente. Es el combatiente solitario, la minoría disidente, la separación y la excepción. La sociedad industrial ha perdido su centro y de ahí que se busque en las afueras; intenta hacer de la excepción la regla (Paz 2000 171).

En este universo social en donde la presencia de los medios masivos de comunicación ha disparado la desilusión a fuerza de subrayar las diferencias sociales surge un nuevo individuo, caracterizado por su actitud frente a la vida social: “El perdedor radical, [...] se aparta de los demás, se vuelve invisible, cuida su quimera, concentra sus energías y espera su hora” (Enzensberger 2007 8). No existe en él una actitud sumisa equiparable a la actitud asumida por frustrados, vencidos, víctimas; todo lo contrario. Este tipo de perdedor posee una conciencia profunda de los modos en que funciona el mundo social, es plenamente consciente del sinsentido atribuible a la vida misma. En la medida en que esta importa poco, tanto menos importa la vida de los demás. Si bien puede entenderse dicha actitud como un comportamiento indebido, inaceptable desde el sentido común dominante, está claro que esta serie de comportamientos calificados de violentos representan una actitud, sino aceptable al menos coherente con las mismas especificidades e imposturas que el mundo moderno endosa a los individuos.

Es así que el perdedor radical es en realidad un sujeto plenamente consciente de que su accionar comporta actitudes, manifestaciones de resistencia que permean la cultura en tanto se difunden a través de la espectacularización que en torno a la información y la noticia hacen los medios masivos de comunicación. Un arma de doble filo si se aceptan las posibles lecturas del fenómeno. Por un lado, se da a la audiencia, al gran público contenidos acorde con sus intereses, se dispara el *rating*, se rentabiliza el espacio, se obtiene mejor acogida de parte de los auspiciantes y de paso se dispersa en el contexto social la posibilidad, si no de reflexionar en torno a las maneras como la sociedad oprime al sujeto y le lleva a esa posición de perdedor radical, al menos de adoptar comportamientos imitativos que puedan generar a la postre un

debilitamiento de los mecanismos de control instaurados por el Estado: “Todo aquel que posee un ápice de poder social intuye a veces la enorme energía destructiva que se encierra en el perdedor radical, y que no puede neutralizarse con ninguna medida, por buena que sea y por mucho que se plantee seriamente” (Enzensberger 2007 12).

Qué puede hacer un perdedor radical en un contexto en donde las víctimas se identifican con el agresor, en donde el sentido de conservación o supervivencia deviene resignación servil, en donde se descalifica y se desvirtúa todo discurso o acción destinada a la generación de un estadio de conciencia social precursora del cambio, y el fracaso inexpugnable es aceptado como una actitud conveniente. Al considerar las aristas del problema es identificable un común denominador: la tendencia por parte del discurso oficial y de las instancias dominantes a deslegitimar a toda costa, y con todos los recursos un discurso no grato a razón de su disidencia. La literatura del perdedor de abad Faciolince (como la de Franco, Gamboa, y Mendoza), echa mano de este recurso. La conciencia que narra es la conciencia del perdedor radical; no del que incurre en fundamentalismos a ultranza, narra la conciencia de aquel que piensa el mundo y la época desembarazado de todo vínculo, de todo apego material como emocional, narra el perdedor que pretende encontrar un espacio entre sus semejantes, aunar esfuerzos para defender así sus quimeras comunes.

Enzensberger lo propone en estos términos:

¿Y qué sucede cuando el perdedor radical supera su aislamiento, cuando se socializa y encuentra una patria de perdedores con cuya comprensión e incluso reconocimiento pueda contar, un colectivo de congéneres que le dé la bienvenida, que lo necesite? Entonces la energía destructiva encerrada en él se potencia hasta la más brutal ausencia de escrúpulos; se forma una amalgama de deseo de muerte y delirio de grandeza, y de su falta de poder le redime un sentimiento de omnipotencia calamitoso. [Sin embargo, habrá que tenerse en cuenta que] Cuantas menos perspectivas tiene su proyecto, tanto más fanáticamente se agarra a él. (2007 23-26).

Expuesta hasta este punto la hipótesis, la actitud del perdedor radical es la actitud pertinente a pensar la realidad; actitud que compromete también al escritor. En esta dirección Octavio Paz confiesa que “Como escritor mi deber es preservar mi marginalidad frente al Estado, los partidos, las ideologías y la sociedad misma. Contra el poder y sus abusos, contra la seducción de la autoridad, contra la fascinación de la ortodoxia” (2001 321). Y agrega:

La palabra del escritor tiene fuerza porque brota de una situación de no-fuerza. No habla desde el Palacio Nacional, la tribuna popular o las oficinas del Comité Central: habla desde su cuarto. No habla en nombre de la nación, la clase obrera, la gleba, las minorías étnicas, los partidos. Ni siquiera habla en nombre de sí mismo: lo primero que hace un escritor verdadero es dudar de su propia existencia. La literatura comienza cuando alguien se pregunta: ¿quién habla en mí cuando hablo? El poeta y el novelista proyectan esa duda sobre el lenguaje y por eso la creación literaria es simultáneamente crítica del lenguaje y crítica de la misma literatura. La poesía es revelación porque es crítica: abre, descubre, pone a la vista lo escondido. [...] el escritor dibuja con sus palabras una falla, una fisura [...] la literatura desnuda a los jefes de su poder y así los humaniza. Los devuelve a su mortalidad, que es también la nuestra (322).

De tal afirmación casi que podría abstraerse uno de los elementos claves del arte poética del Nobel mexicano. Así, la periferia, más que un recurso que permite incorporar la visión de mundo característica del perdedor, es en realidad la única zona de sentido desde donde se puede estructurar un

punto de vista neutral, inmune a la retórica del poder y al vasallaje ideológico. Dicha arte poética, o el sustrato de la misma es apreciable, como hemos expuesto hasta este momento en *El olvido que seremos* del escritor antioqueño Héctor Abad Faciolince. Asimismo constituye el punto de empalme con la narrativa de Franco Ramos, Santiago Gamboa y Mario Mendoza, autores que trataremos a continuación en el III apartado de esta tesis.

III PARTE

FRANCO RAMOS, GAMBOA Y MENDOZA: DEL DESENCANTO Y LA TRASHUMANCIA AL GRITO VITALISTA DESDE LA PERIFERIA

3.1 Algunas anotaciones sobre literatura y ciudad: hacia una filosofía de lo urbano.

En este apartado consideramos pertinente hacer énfasis en el concepto de ciudad pues es en torno a este recurso que pretendemos explicar las líneas de sentido transversales a la obra de cada autor abordado en este estudio. Consideramos, asimismo, que entender la ciudad representada bien puede permitirnos la interpretación objetiva de la visión de mundo asociada a la necrópolis en Santiago Gamboa, a la ciudad apocalíptica en Mario Mendoza, o a la ciudad como caldo de cultivo en que germina la violencia en Jorge Franco Ramos.

Preguntemos entonces: ¿a propósito, qué tipos de recursos implementa la novela estudiada? Puede hacerse un rastreo de carácter histórico que abarcaría desde la mirada contrastiva que proponía la novela de corte rural y la percepción nostálgica respecto de cierto orden místico (de naturaleza idílica en los términos de Bajtin) entre el hombre y el espacio, entre el hombre y la naturaleza. Para dicha novela la lógica universalista (enteramente material, utilitaria y capitalista) inherente a la urbe moderna, y a las grandes metrópolis en general, chocaba abruptamente con visiones de mundo o cosmogonías cimentadas sobre percepciones acientíficas del mundo. En torno al paralelismo derivado se construye el primer discurso crítico, orientado al análisis de las consecuencias efectivas en la transición hacia la modernidad. Algunas veces fue asumido como tendencia arcaizante, reaccionaria e inconsciente frente a los beneficios que para América latina representaba el proyecto.

Si bien se adelantó una resistencia fundamentada desde las distintas disciplinas, el esfuerzo conjunto no resultó ser suficiente para orientar la

participación de los pueblos latinoamericanos. Pese al unilateralismo dominante desde donde se juzgaba la inclusión de tales posturas, más que una actitud reaccionaria o arcaizante, el esfuerzo colectivo propugnaba por la unificación de una serie de directrices, por establecer consensos, que permitieran la creación cooperativa de una modernidad propia. No obstante, la actitud tozuda de los gobernantes, el ansia de poder, el afán desarrollista, las dictaduras sucesivas y otros desaciertos políticos, formales como conceptuales, representados por la novela latinoamericana, desaconsejaron la pertinencia de tales reflexiones y se decantaron por la estulticia atrabiliaria que espoleó la modernización sin modernidad historiada en nuestros anales.

Es en la década de los 60's con Borges, Cortázar, Arlt, Fernández que la ciudad se establece como espacio idóneo para estructurar una poética explicativa del hombre y sus circunstancias. Hoy, constituye, sin duda, el universo semiótico en que converge la totalidad del mundo plural. El asunto es que aún hoy, la ciudad, en sus distintas representaciones estéticas, debe considerarse *topoi* de las literaturas actuales. Esto es, ha de considerarse esencial dentro del conjunto de principios axiomáticos cardinales a la hora de juzgar el texto, ya que el ideario de ciudad elaborado a partir de la urbe representada enmarca el hecho mismo de la enunciación en espacios semánticos prefijados en el saber colectivo. A raíz de lo anterior importa menos su condición de lugar común en la literatura actual que su naturaleza heterogénea, o la amplitud semántica implicada consecuencia de modalidades de uso que varían de acuerdo a las necesidades de los usuarios. Al juzgar el mundo representado por la novela, se recurre (invariablemente) a lo urbano en tanto sustrato epistemológico pues el escenario, distinto según las especificidades de cada contexto aunque de principios y orientaciones semejantes en la totalidad de los

casos, garantiza la inteligibilidad de los contenidos tratados. Presunción lógica si se tiene en cuenta que la mayoría de ciudades adscritas a la globalización planetaria adolecen las mismas crisis.

En lo tocante a la literatura urbana actual podemos aceptar, tal cual lo expresa Foucault, que la elección del espacio se impone. El autor francés lo explica en los siguientes términos:

Y si el espacio es en el lenguaje de hoy la más obsesiva de las metáforas, no es porque ofrezca el ya único recurso, sino porque es en el espacio donde, de entrada, el lenguaje se despliega, se desliza sobre sí mismo, determina sus elecciones, dibuja sus figuras y sus traslaciones. Es en él donde se transporta, donde su mismo ser se metaforiza (1999 263-268).

Lo interesante es que en esta dinámica comunicacional configurada en torno al espacio la novela logra hoy desarrollar una poética auténtica del espacio.

Ahora, tales discursos estéticos, pierden trascendencia cuando resultan incapaces de resignificar los elementos a través de los cuales se estructura una poética de lo urbano. Quizá sea este el caso de la literatura urbana subsidiaria del mercantilismo y el poder, actualmente desposeída de la intuición necesaria para no naufragar en representaciones de la ciudad indefinibles en el universo de lo indeterminado y lo plural. Al margen de la puesta en escena de un drama asociado a topos estereotipados de la ciudad, los elementos urbanos convocados deben concatenarse a una red de significaciones abstractas que permitan tanto el escrutinio como una lectura más compleja de las crisis humanas. El escritor debe configurar sistemas expresivos que vayan más allá de la simulación simple del caos o de la desorganización imperante. Dicho sistema debe ser funcional a la explicación de las dimensiones del caos que participa de la determinación

de los códigos de uso y de lectura de los espacios mismos que constituyen la urbe, debe construir un sistema interpretativo de las crisis inoculadas a los usuarios de la ciudad a partir de su imposibilidad de eludir el caos omnipresente.

Si el *quid* del asunto consiste en comprender el mismo grado de imbricación de tales elementos, y si por cuenta propia cada uno de ellos resulta indefinible a razón de su variabilidad constante, cuál puede ser el aporte real de una reflexión de carácter filosófico centrada en el fenómeno. Cómo suprimir el sesgo si la constante sugiere que:

Ahora aparece representada tan solo la ciudad mercantil y en ella se celebra la equivocada percepción de sus habitantes. [Cómo si] El espacio de la ciudad moderna es ahora un jeroglífico semiótico que reta a cualquier percepción a orientarse entre el constante desequilibrio o desajuste de lo fragmentario. En realidad, el espacio de la modernidad puede ser interpretado como el de una superficie donde quedan grabadas las huellas de lo imprevisible y trazadas las formas del caos. O, dicho de otro modo, la poética urbana de la modernidad traza en la superficie de la ciudad las formas del caos en la mente (Matas Pons 2010 33-35).

Es así como la ciudad se define por negación; surge la *zerópolis*.⁵³ Se define también por estereotipos; por contraste de semejanzas o contradicciones. Matas Pons sugiere que: “La concepción que todavía hoy se tiene de la gran ciudad depende en gran medida de las nuevas prácticas culturales que surgieron gracias a diversos avances tecnológicos” (*Id.* 227). Dicha afirmación no da lugar a contraargumentos; para América latina el acceso a los avances tecnológicos constituye el parangón que permite establecer semejanzas con culturas del primer mundo mientras que el

⁵³ Por medio de este término etimológicamente incorrecto de Zerópolis, sugiere Bégout, he pretendido señalar deliberadamente la inanidad de los recurrentes intentos de urbanistas, sociólogos por definir, mediante un término arcaizante, la ciudad contemporánea bautizada a veces como megalópolis, exópolis, metápolis, posmetrópolis, perípolis, etc. 2007.

margen de subdesarrollo está definido por el carácter obsoleto de los recursos tecnológicos de que dispone una sociedad. La tecnología se ha visto, o se ha querido mostrar, como panacea a los problemas de las sociedades tercermundistas.

Como consecuencia del señoreamiento de la tecnocracia se instalan en la sociedad nuevos imaginarios que reglamentan la vida social. Tras la cara expuesta de esta modernización, abiertamente superficial, se oculta la realidad nefasta de un proceso dejado a medias. Aparte, no existe una conciencia social clara que respalde y permita aprovechar de manera tangible los beneficios que trae consigo la tecnificación. El disfrute de tales avances es y ha sido privativo de un sector minoritario. A la par de esta necesidad se fundan en el universo de lo urbano movimientos reformistas que recusan la desigualdad social; manifiesta, una vez más, en el acceso desigual a las tecnologías.

Según esta constante histórica, la ciudad es el espacio de viejos combates que no cesan de reproducirse, es el escenario en que se teatraliza la miseria humana, en que se consolidan de manera arbitraria las distintas supremacías y se arraiga poco a poco el más encarnizado de los resentimientos. En consecuencia se vive el contexto predatorio de la ciudad con instinto destructivo, asesino, en donde se aplica a rajatabla la ley del más inconforme. Lo cierto es que la segregación arroja como resultado la aparición de grupúsculos afectos al cambio social:

Añadamos, además, como extensión lógica de esta “Torre de Babel” y de una violencia más o menos refinada, diferentes formas de agrupación en manadas de combate, desde los *hooligans*, pasando por los grupúsculos estilo Brigadas Rojas y sus heroicidades, hasta las endémicas y pequeñas guerras urbanas, y tendremos una más que suficiente relación de elementos para confeccionar una imagen de los nuevos instintos de destrucción hacia la ciudad, aquellos que creímos, antes de tiempo, que habían quedado aletargados irreversiblemente en nosotros (Bogdanovic 2010 20-21).

Son estos los términos que acompañan desde siempre la puesta en marcha del urbanismo.

La ciudad, conocidas sus especificidades, se recrea constantemente como un espacio que obliga a los individuos a la actualización sucesiva de modos de uso y lectura. Puede interpretarse entonces que el sicariato, pandillismo, las milicias urbanas y distintos grupos de resistencia son consecuencia de un problema mayor. El problema no es que oficien agencias de destrucción sistemática (en el espacio de la ciudad) de símbolos asociados a ideologías contrarias de la propia; es que a través de su accionar la violencia y la destrucción garantizan su continuidad en tanto permanecen asociadas a modelos comportamentales cuya respuesta violenta es argumentalmente coherente frente a estímulos violentos.

La pregunta que sugiere la novela de los escritores estudiados puede formularse de este modo, ¿cómo leer una ciudad que se niega constantemente a sí misma, que se reescribe a diario?, ¿de qué manera pueden unificarse criterios para la interpretación de los múltiples sentidos que la atraviesan? De acuerdo a la lectura que propone Manuel Delgado de las sociedades movedizas:

En el espacio urbano existe, es cierto, una coherencia lógica y una cohesión práctica, pero éstas no permitirían algo parecido a una “lectura” o a una “interpretación”, algo que respondiera a un único código y estuviera en condiciones de ser reconocido como “diciendo alguna cosa”. En el espacio

urbano no existe nada parecido a una verdad por descubrir, lo que hace inútil aplicar sobre él exégesis o hermenéutica alguna. No puede reducirse a ninguna unidad discursiva, por la versatilidad innumerable de los acontecimientos que lo recorren, por su estructura hojaldrada, por la mezcla que constantemente allí se registra entre continuidad y oscilación (2007 17).⁵⁴

La afirmación, desde nuestro punto de vista, es un poco desmesurada. Si existe una lógica interna que permite vincular cada uno de los agentes que integran el conjunto, es por tanto deducible que exista también, pese a la vastedad de participaciones involucradas, un concepto transversal que defina asimismo la unidad de sentido. No puede pensarse la unidad social y la consolidación de la cultura en medio de la individuación absoluta y la entropía; es mucho más prudente pensar que el pluralismo posmoderno definido como la simultaneidad de lo no simultáneo, no es obstáculo al identificar las grandes líneas de sentido que atraviesan el universo de la comunicación. Por mucho que se hable de incomunicación, o de violencia simbólica en el tratamiento servil de la información a favor del poder, está claro que existen, de cualquier manera, discursos que articulan el conjunto y a su vez hacen de él un objeto cognoscible.⁵⁵

Con todo, no puede juzgarse dicha realidad específica producto de la ausencia total de método; de hecho, el desorden es tendencioso, a través de él los beneficiarios del poder concretan sus intereses. Es decir, esta

⁵⁴ El mismo autor define a la ciudad como una máquina social, un artefacto colosal que hace y deshace nudos humanos. Estas deben planearse, ejecutarse según un diseño previo; lo urbano no se planea, surge producto del uso y la interacción social. Sin embargo, las sociedades actuales planean lo urbano (asumida como una ética impuesta) y se desentienden de la construcción pensada de la ciudad dejándola al servicio de la voracidad del liberalismo capitalista.

⁵⁵ Dan cuenta de esta posibilidad crítica los ejercicios redactados por autores como Barthes, Lotman, Habermas, Van dijk, Eco; para quienes a pesar de la complejidad infinita que representa la especificidad de la cultura hoy, todo acto de habla busca en realidad la negociación de sentidos. Todo el proceso se fundamenta en el contraste de ideologías matizadas por su vinculación a contextos en donde el poder es la categoría dominante.

estructura amorfa e impredecible tiene su lógica interna; resulta funcional a prácticas que garantizan la supremacía del Estado. En medio del caos y la saturación emergen organismos policivos que controlan al individuo prefigurando sus contextos de interacción social. En ellos el margen de autonomía es bastante reducido; el ápice de libertad real dejado a los individuos fluctúa entre la participación o no del consumismo voraz propalado por el capitalismo global, o entre la aceptación de los discursos oficiales y el escepticismo. La ciudad literaria es el escenario en que mejor se instauran estas dinámicas de diálogo.

En ella, las prácticas de uso actualizadas por los individuos y los grupos configuran el entramado ideológico que hace posible hablar de cultura urbana. Los individuos adhieren o toman distancia respecto de tales disposiciones ampliando así el margen de discusión en torno a ideas dominantes, comportamientos de masa, mecanismos de persuasión y autonomía. Si bien es cierto, como dice Matas Pons, que “Los espacios de la ciudad desmienten la artificial homogeneidad de cualquier lectura e interpretación que se quiera única e inequívoca” (2010 39), antes que hablar de imposibilidad analítica es preferible hablar de multiplicidad semántica. Aunque debiera tenerse en cuenta que en la ciudad desastrada, apocalíptica, desesperanzada y desesperanzadora; característica de los proyectos narrativos objeto de este estudio, habitada por parias marginales de los sistemas de gobierno y administración del poder; en la ciudad caótica cuyo carácter intolerable induce al éxodo, al suicidio, a la muerte; en la ciudad dura que obliga a vivir en función de la ley de la selva los códigos interpretativos son bastante claros y los márgenes dejados a la ambigüedad se resuelven al determinar la violencia como campo semántico dominante.

En esta dirección, la ciudad nace como un proyecto integrador que hoy funciona en sentido opuesto. ¿Se concibe entonces la ciudad como anti-ciudad, como el resultado azaroso de la falta de previsión? Manuel Delgado responde de este modo:

La no-ciudad tiene mala reputación. Desde los años sesenta, esa noción ha venido sirviendo para etiquetar una especie de caos que había proliferado preferiblemente en las zonas periurbanas y que se percibía como un desmoronamiento de lo urbano, como forma de vida a favor de una ciudad difusa, fundamentada en asentamientos expandidos que se antojaban de espaldas a cualquier cosa que se pareciese a un espacio realmente socializado y socializador. De hecho, más que una no-ciudad ese universo constituía una anticiudad o una contraciudad –una pseudo-ciudad, si se prefiere-, es decir una configuración socio espacial que desactivaba las cualidades que tipificaban tanto la ciudad en cuanto morfología como lo urbano en tanto que estilo de vivir. La anti o contraciudad, –presentada frecuentemente como no-ciudad- es, en el momento actual, lo que vemos desarrollarse como centralización sin centralidad, renuncia a la diversificación funcional y humana, grandes procesos de especialización, producción de centros históricos de los que la historia ha sido expulsada. Todas esas dinámicas –trivialización, terciarización, tematización- desembocan en una disolución de lo urbano en una mera urbanización, interpretada como sometimiento sin condiciones a los imperativos de determinadas ideologías urbanísticas (2007 59-60).

Desde este punto de vista no es la no-ciudad el revés o la negación de la civilización, de los principios de convivencia establecidos en el espacio de lo social. Entiéndase la no ciudad como la alteración constante de restricciones que delimitan el urbanismo. Si la ciudad puede entenderse no simplemente como el espacio físico en que tiene lugar el establecimiento del universo social, la no ciudad sería la respuesta dada por los individuos que se encargan de vivir su contexto, de hacerlo operativo; es la respuesta frente a la determinación de los modos de uso de los espacios públicos. La no ciudad es la versión no oficial de un discurso tendiente a legitimarse que señala nuevas perspectivas en el proceso de aprehensión y disposición de los espacios que hacen parte de la ciudad y de los mismos códigos que definen en medio del caos el marco urbano. Las múltiples interpretaciones

dadas a uno y otro término de esta dicotomía están presentes en todo intento de poetización del espacio.

Así, toda novela considerada para este estudio comporta una crónica urbana. La representación, por ficcional que sea, no puede sustraerse a un conocimiento etnográfico de la ciudad, tampoco a la dimensión epistémica de su constitución social: “La ciudad no es en ningún caso un simple orden topográfico, un verídico y organizado esquema cartográfico, sobre el que proyectar el pathos de un héroe colectivo y universal” (Matas Pons 2010 171). La dialéctica hombre-urbe en el espacio de lo literario funciona de este modo: ya no cabe la pregunta por cómo piensa el hombre la ciudad para entender los modos de ser de la misma, la pregunta adecuada implica entender los modos de ser de la ciudad para explicar las formas en que evoluciona el pensamiento del hombre. El idealismo urbanista es aporístico, está visto que ideas de carácter filantrópico o altruista asociadas a este proyecto resultan repelentes. En cambio se impone el pragmatismo, la adaptabilidad es la alternativa emergente cuando el universo urbano se muestra como una realidad autárquica inescrutable.

Según se lee en la obra de Franco Ramos, Gamboa y Mendoza, la estética urbana es la estética de los pasos perdidos, muro de los lamentos en que cabe toda la indignación y la náusea del mundo, es la narrativa inquisidora, voyeur de los traumas del naufrago citadino, de sus fracasos rotundos y desapasionados, de los delirios obsesionantes y de las frustraciones sin remedio. Es el *aleph* borgeano que concentra en un hombre solitario, una calle, un puente, en la lluvia pertinaz de un día brumoso de octubre, en la ciudad desapacible de aceras húmedas en que se proyectan deformes sombras solitarias toda la infamia del mundo: “La representación literaria de las ciudades en la modernidad tiene que ver también, por lo tanto, con la

búsqueda que realizan estos sujetos, imposible, si se quiere, de una posición desde la que la comunidad empiece a ser cognoscible” (Matas Pons 2010 68).

Fue precisamente Borges quien dijo que en la literatura existían dos grandes temas, eran estos la vida y la muerte; que en su representación se imponían dos metáforas, el río y el sueño respectivamente. Para los autores en cuestión dichos temas se representan mejor en la metáfora de la ciudad, en su abstracción alegórica. La ciudad en los autores tratados puede entenderse de las siguientes maneras: un mapa que hace explícita la existencia de normativas y códigos jerarquizantes; o como sistema analítico que deja al descubierto la totalidad de imbricaciones que alcanza la crisis de lo social, el drama urbano de los individuos, sus luchas. Estas constituyen la mejor manera de proponer lecturas críticas respecto de la desorganización social y sus efectos diversos.

Para finalizar subrayamos un elemento recurrente en los proyectos narrativos leídos: la utilidad que permite la imbricación adecuada de distintos géneros discursivos. La novela urbana permite la fusión entre noticia, informe, crónica, reportaje. No existe delimitación de posibilidades, el discurso es enteramente disyuntivo; en la literatura, el espacio plurilingüístico y multicultural de las ciudades permite la inclusión de múltiples voces y con estas la concatenación de los distintos géneros que mejor permiten su síntesis y difusión social.

Para Matas Pons, el discurso periodístico como recurso literario permite lo siguiente:

Su frenético recorrido [el del periodista] a lo largo de las calles de la ciudad, sus idas y venidas por la ciudad, dibujan el rostro de la existencia urbana en un espacio en el que no hay ya campos semánticos definidos en oposición, socialmente homogéneos, sino campos semánticos en una constante relación dialéctica. La ubicuidad del periodismo permite mostrar de forma idónea cómo en la gran ciudad el destino de los personajes depende del dinamismo que dictan las intrincadas interdependencias sociales, económicas y políticas de una multitud de espacios (2010 206).

A la par de este recurso se incorpora también el relato intercalar, la crónica de viaje, la epístola, el reportaje de investigación todos orientados a desentrañar en los espacios más sórdidos de la ciudad, en las imbricaciones más intimistas de la palabra elementos de juicio que aporten a la interpretación del individuo y su reacción frente las distintas crisis de orden universal. En las páginas siguientes proponemos un respectivo análisis de los distintos modos en que en cada autor se configura el diálogo de distintos elementos estéticos expresivos en función de los objetivos que distinguen su proyecto narrativo en particular y a la *novela de la crisis* en general.

3.2 Jorge Franco Ramos: violencia y miseria urbanas como referente universal. Hacia una estética del desencanto.

Pocas literaturas conservan la fuerza y la vitalidad de la literatura latinoamericana, y esta virtud se da, simplemente, porque seguimos contando nuestro continente, que a pesar de sus dificultades y atropellos, a pesar de seguir atrapado en las limitaciones del subdesarrollo, es tierra de sobrevivientes, donde vivir todavía se parece a una hazaña, y es bien sabido en la literatura que quien vive una hazaña tiene mucho para contar (Franco Ramos 2003 46).

Al finalizar el siglo XX, la importancia concedida a *Rosario Tijeras* (1999)⁵⁶ llama la atención sobre un fenómeno en particular: el especial interés que ejerce sobre los escritores de promociones actuales la relación entre la experiencia estética y el problema político nacional. Está visto que con el advenimiento del nuevo siglo, y las rupturas en el cambio de mentalidad que opera la transición, se aguzan las desavenencias al querer juzgar la realidad colombiana empecinados en validar categorías como modernidad y posmodernidad. A decir de Villena F. (2006) la posmodernidad deviene problema en la teoría cultural latinoamericana en tanto supone, de una parte, la aplicación tardía de conceptos afines al capitalismo, y de otra, la crisis de los meta-relatos. La consecuencia inmediata es la necesidad de buscar nuevos modos de saber que permitan la construcción de un relato nacional, auténtico y funcional a la definición de la identidad. Se consolida entonces, la novela sicaresca; apuesta (imperativa) por una nueva narrativa basada en el deconstruccionismo

⁵⁶ En este mismo año se rueda la adaptación cinematográfica de *La virgen de los sicarios* (1993) Dirigida por Barbet Schoroeder y basada en la novela de Fernando Vallejo.

estético del problema existencial que nace en la experiencia política de la posmodernidad.

A partir de la necesidad ineludible de representar el fenómeno se define la nueva orientación ética y estética de la literatura actual. Para Franco Ramos, este tipo de toma de posición es distintivo de los escritores de su promoción. Según explica: “La función del arte es sacudir las bases de la sociedad, hay que destapar las heridas y hacerles biopsia y creo que quizás en algo podamos contribuir con el arte aunque no sea esa la intención con la que escribimos [...] El arte tiene que sacudir el amodorramiento”. Así lo expone en una entrevista concedida en México a Diana Herrera en 2006.

Tras el reconocimiento alcanzado por *Rosario Tijeras*, Jorge Franco Ramos es, quizás, un autor que no necesita presentación. Sin embargo, y más allá de la aceptación universal de la novela, la crítica no ha sido benevolente en su acogida. De un lado, se elogia el ingenio capaz de dar vida a un personaje que transgredió hace mucho los límites de lo literario y se instaló en el imaginario del pueblo. De otro, se juzga que su novela no es producto de análisis rigurosos, de apropiación de los contextos circunscritos al desarrollo de la trama; por el contrario, la construcción argumental se basa en estereotipos y clichés. El autor no ahonda en el fenómeno, es un testigo ajeno, indirecto y distante de la realidad que representa; desconoce la esencia profunda del mundo en que habitan sus personajes. Simplemente hace de la cultura popular el trasfondo en que se desarrollan sus argumentos garantizando así el interés del público familiarizado con los contextos culturales descritos.

En este sentido, Aillen el-kadi (2007), arguye que la novela carece de valor estético. Es sin más:

Una novela criminal, cuyo éxito de ventas [...] se debe, entre otros aspectos, [...] al uso del melodrama y a la incorporación no solo de elementos de la cultura popular, sino de personajes que se adecuan a estereotipos presentes en la cultura de masas contemporánea. (2007 156) [y agrega] “podríamos afirmar que el éxito de la novela se debe por un lado a la manera en que el autor ha adaptado y actualizado, dentro del formato del melodrama, referentes políticos, culturales y sociales de su país, manteniendo, sin embargo, los elementos y el tratamiento discursivos necesarios, para que la novela funcione en un nivel más amplio, y no solamente en un ámbito local. (159) [...] No es una alegoría, es una lectura fácil, con personajes estereotipados que circulan en el imaginario social, que usa las estructuras típicas del melodrama, no es otra cosa que un producto de la cultura de masas escrito para su comercialización y consumo masivo y en donde el uso que se da de la cultura pop evidencia un acercamiento trivial y hasta cierto punto acrítico (190).

Es este el caso en que la crítica privilegia verdad antes que verosimilitud. Subrayamos que, no obstante el carácter estereotipado del universo creado por Jorge Franco, su proyecto comporta representaciones críticas serias del problema de la violencia. Pone entre paréntesis las versiones discursivas de la verdad oficial, indaga en el meollo del conflicto narcoterrorista y su corolario el desencanto; cuestiones que se ampliarán en el transcurso de estas páginas. Para definir, entonces, lo que hemos denominado una estética del desencanto es preciso considerar ideas del autor respecto de los términos en que se ha dado la evolución en la literatura latinoamericana, su relación con la tradición y su postura frente a alternativas temáticas propias de los contextos actuales, el concepto de promoción, su vinculación a Mcondo, y finalmente, su percepción de la violencia y el narco terrorismo.

Para Franco Ramos, tal cual lo expone en “Herencia, ruptura y desencanto” (2004 38-46), no puede hablarse de una ruptura categórica entre la producción literaria latinoamericana actual y la tradición. Existe, en cierta medida, una relación de continuidad. Se refiere a que las temáticas son semejantes pues la violencia generalizada sólo ha cambiado el nombre de sus combatientes. Desde esta óptica, las modificaciones estéticas

incorporadas por la promoción de los 90's necesariamente han de valorarse en relación a la perspectiva desde donde recrean el contexto de desarrollo sociocultural latinoamericano. Entre otras modificaciones, puede advertirse el reencauche de la concepción purista del arte; esto es, desinterés en la adopción de posturas frente a la violencia social, la perspectiva liberal sobre el tratamiento de la sexualidad, y la condición ineludible de lo urbano como espacio de interacción social.

“La literatura actual toma elementos de las generaciones anteriores para producir algo que no se parece a la obra de sus antecesores” (38.) La evolución temporal, como es lógico, agencia modificaciones que llevan a abordar desde ángulos distintos las problemáticas específicas que aquejan a América latina. La principal razón que ha propiciado esa adopción de rumbos diferentes es:

La desaparición de la utopía. Con ella se fueron los sueños, los ideales políticos y sociales, los compromisos que no sean estrictamente literarios o estéticos, a pesar de que en lo más íntimo seguimos soñando con un mundo mejor y una sociedad más justa, pero no nos hemos dejado llevar por el engaño de la historia y de ahí que se haya pasado de la utopía al desencanto, del ímpetu a la resignación. Y si bien puede argumentarse que una buena porción de nuestra literatura actual se basa o toca a fondo los problemas sociales que nos agobian, no se ve en estos otra intención que la de contar nuestra realidad, sin asumir posición alguna, de la misma manera que se cuentan una historia de amor, la historia de un crimen, o la historia de una casa. Es aquí donde aparece uno de los pocos rasgos comunes de la literatura de nuestro tiempo, el regreso a un concepto básico, el principio de la literatura universal: contar historias y hacerlo por el puro placer de contarlas, con la esperanza de encontrar en los lectores un principio afín: la lectura por el placer de leer (39-40).

El discurso literario es circular, nos conduce invariablemente a la violencia como referente obligatorio, o punto de partida de toda representación estética. Una revisión superficial de la producción literaria latinoamericana que incluya la época de la conquista y colonia podría arrojar luces sobre la lógica causal que arrastra las consecuencias de la violencia hasta los

albores del siglo XXI. La literatura siempre ha adoptado posturas diversas frente a la textualización de la historia violenta del continente, se ha comprometido con ideales políticos que aspiraban a instalar en América latina el desarrollo de la democracia y, tras el afianzamiento de la modernidad, se asumieron posturas críticas, muchas veces irreconciliables, sobre el proyecto sus medios y sus alcances. En Colombia, por ejemplo, la necesidad de establecer gobiernos capaces de hacer de la nuestra una nación moderna termina por desatar una guerra que hasta ahora no ha encontrado fin. Es así como se afianza en este escenario de conflicto la literatura de la violencia.

Para la literatura actual el contexto no ha variado. No obstante, frente al fracaso documentado y evidente de las propuestas tradicionales, los autores de esta promoción intentan formas distintas de representar el fenómeno. Franco Ramos lo explica de este modo:

En Colombia, por ejemplo, donde la violencia siempre se ha heredado directamente de otra, lo único que ha cambiado es el nombre de los combatientes; si a mediados del siglo pasado se hablaba de violencia entre liberales y conservadores, entre chusma y contra chusma, hoy en día, nuestra guerra fratricida la sostienen guerrilleros y paramilitares, para colmo de males, convertidos estos dos bandos en vulgares narcotraficantes y terroristas profesionales. De muy poco nos han servido los antecedentes literarios que tocan el tema de nuestra violencia para tratar de llegar a una solución, aunque hemos encontrado en ellos un punto de referencia, un antecedente para narrar las barbarie más reciente; nuestra cultura bélica se ha contado desde que se escribe sobre Colombia y en Colombia, y seguramente es por esa tradición que se nota en las nuevas generaciones de escritores un dominio narrativo sobre este tema. El escenario no ha cambiado, desde siempre ha sido el país entero, con sus ciudades y campos, el espacio donde han caído tantos muertos; y desde siempre el conflicto ha sido atizado por quienes han hecho de nuestros países lugares inhóspitos: los políticos y su negligencia, su mediocridad y su corrupción. De políticos y dictadores siempre ha dado fe toda la literatura latinoamericana (40-41).

En entrevista concedida a Luz María Rivera para *El Universal* de México (julio de 2001) Franco Ramos ya sentenciaba que “Colombia hoy alcanza

límites que rayan en la locura, hoy la violencia recrudecida alcanza límites demenciales. Las nuevas generaciones colombianas carecen de motivos, su único motor es el miedo”. Franco Ramos declara abiertamente no ser parte de un *boom* artístico que quedó marcado por el narcoterrorismo. Asimismo, considera que más allá de ser un fenómeno temático invariante el tema de la violencia y el narcoterrorismo debe aparecer obligatoriamente en la reflexión literaria.

Cinco años después, en una entrevista hecha por Tatiana Velásquez para *El Herald* (2006) explica:

He tomado esas historias porque soy un testigo más de la época, así como lo hemos sido los colombianos de estas generaciones. El narcoterrorismo nos ha dejado heridas muy profundas, las sigue dejando, todavía no nos hemos recuperado totalmente. Es un fenómeno del que necesariamente tenían que salir manifestaciones estéticas y seguirán saliendo. Hablar desde ellas no constituye un abuso, tampoco quiere decir que la literatura no trabaje otras alternativas.

El problema es que este fenómeno global, que debe ser responsabilidad de todos, ha distribuido responsabilidades de manera desigual. En entrevista concedida a Ángel Berlanga (2006) Franco Ramos aclara que:

El estigma del colombiano es el narcotráfico y la violencia. El problema, [añade], es que este fenómeno continuará mientras se mantenga la desproporción entre lo que cuesta producir un gramo de droga en Colombia y su multiplicación por mil a la hora de venderlo en los países del primer mundo. El antioqueño es enfático y pesimista a la hora de declarar que no hay manera de acabar con ese negocio que está infiltrado en la política, el deporte, el arte, la iglesia, en todo, y que tiene demasiado poder corruptivo. Lo injusto del caso es que hay un complejo y que nosotros los colombianos nos tragamos entero la satanización. Si la literatura habla del tema es porque estamos contando nuestro dolor, una tragedia que nosotros nos la apropiamos, nos endosamos la culpa de ella, pero que tiene que ver con el mundo entero [...] el problema es de todos. (Esta última es una declaración hecha en *El colombiano*, Agosto de 2005).

¿De qué modo procede el autor al representar la violencia nacional?,
¿cuáles son los enfoques que aplica en su representación y cuál la apuesta

inherente a dicho tratamiento del tema? Al respecto Aillen el-kadi analiza también dos tipos de violencia. El primer tipo es representado por *Rosario Tijeras* (1999); corresponde a una violencia criminal asociada a la figura del sicario. El segundo tipo en *Satanás*, la violencia es descrita en términos psicológicos y sociológicos antes que en su manifestación criminal. Para el-kadi este tipo de realismo urbano desarrolla su postura frente a la crítica social a partir de conceptos como el de Anomia (expuesto por Emile Durkheim) basada en una noción de crisis social, crisis de la centralidad del estado y valores tradicionales. Supone un vacío institucional y ausencia de referentes fijos.

3.2.1 *Rosario Tijeras*; causalidad entre sicariato y urbanismo.

Rosario Tijeras hace parte de la literatura criminal en tanto corresponde a las exigencia de un contexto en donde, en términos de Giorgio Agamben, predomina el estado de excepción. Alicia Muñoz (2009), propone un análisis de la apropiación estética de la imagen de la sicaria, analiza los factores sociales que rodean la estructuración de esta figura, e indaga en las formas en que este personaje deviene icono de las clases obreras en Colombia.

Etnográficamente el sicariato en Colombia puede explicarse como la creación de “grupos marginales” consecuencia de la exclusión social que generan la desigualdad social, la corrupción y el crecimiento urbanístico sin planeación. Estos grupos se conforman, en su gran mayoría, por sujetos periféricos, generalmente ubicados en el extrarradio de las grandes metrópolis. Se caracterizan por establecer códigos propios de pertenencia en donde revalidan éticas civiles basadas en la fuerza, la lealtad próxima al

gregarismo, y la religiosidad asociada al hampa. En su interior la idea de familiaridad no está dada por lazos de sangre sino por circunstancias de orden social. El sicario es, el heredero de esta lógica, se sabe marginal del lujo, y el poder, de la lógica laboral, de la educación conductista impartida por el régimen. Crece signado por el resentimiento, por la necesidad de un ascenso social vertiginoso que le incluya dentro del mundo del lujo, el reconocimiento y el poder. Se debe solo a estos principios; es la ética que antecede su accionar.

En un artículo publicado por *Semana* en su sección de análisis del 29 de enero de 2011 titulado: “Sicariato y crimen organizado, el nuevo desafío de Colombia”, se explica que no son grupúsculos desorganizados, que desde su origen no han dejado nunca de intermediar en la construcción de la realidad nacional violenta, que ahora se denominan bacrim (bandas criminales) vinculadas con el antiguo paramilitarismo y herederas de sus mismas formas de violencia. Estadísticamente, agrega el artículo, en 2010 estas bandas delincuenciales cometieron más de 600 crímenes, ejecutaron el 47 % de los 15. 400 asesinatos perpetrados en el país. Resulta obvio que la situación planteada por la novela en la década de los 90’s no se ha resuelto, por el contrario tiende a recrudecer.

En Franco Ramos, el sicario, puede leerse como la encarnación más concreta de la brutalidad humana al servicio del mejor postor; este un asesino inescrupuloso, totalmente pragmático y amoral, cuya existencia resulta connatural a las dinámicas de aprendizaje actualizadas en el seno de las metrópolis posmodernas. Rosario Tijeras y la ciudad de Medellín establecen un vínculo de causa efecto. El sicariato es, por tanto, la renuncia al estado de indefensión en que permanece el individuo expuesto a la violencia. Sus métodos, la práctica hedonista del ajusticiamiento indolente

ejecutado por el personaje son significativos, en el sentido figurado por la obra, sólo en el reconocimiento del contexto.

Diremos que la aceptabilidad de la novela no recae entonces en el melodrama y la superficialidad asociada a la representación de la violencia urbana estereotipada. Desde nuestra lectura resulta más adecuado pensar que la aceptación del personaje, de la novela, el reconocimiento del autor se debe a la capacidad de escritor de encarnar en la figura de Rosario Tijeras el drama personal de todo individuo que se debe a la muerte por una especie de condicionamiento o determinismo social. El mismo personaje subraya el grado de responsabilidad atribuible al contexto en que se desarrolla. Por lo tanto la victimización fácil del héroe no infiere en su inclusión en el imaginario colectivo; la causa real es que se incluye a razón de la eficacia y contundencia con que Jorge Franco Ramos alegoriza las lógicas subyacentes a la construcción del estado, la violencia y la exclusión del individuo.

Clara Irene Reyes (2004) explica cómo la violencia, crueldad y brutalidad de la guerra permanecen en la memoria colectiva de estas naciones y permean sus representaciones culturales. Argumenta que la crueldad se hace necesaria para la creación artística, fundamental a la propuesta de una nueva forma de arte que es específica de la nación y de la cultura. El concepto de violencia en que está interesada Reyes funda su origen en cambios sociales, políticos y económicos. Desde esta óptica Rosario Tijeras más que un cliché o una femme fatale estereotipada, es un recurso que permite al autor identificar las raíces históricas del problema.

Para Franco lo urbano no es una condición exclusiva de la literatura actual, tampoco puede decirse que circunscribir el desarrollo de una trama, de

unos personajes al espacio de lo urbano sea delimitar la temática y aplicar sobre ella un enfoque reduccionista. El proceso de crecimiento de las ciudades, la necesidad de estandarización de imaginarios respecto a la ciudad, la consolidación de estereotipos, ha obrado la uniformidad en las posibilidades de desarrollo de los individuos en cualquier espacio urbano. En pocas palabras, la idea de la ciudad, el crecimiento urbanístico bajo la lógica de la globalización planetaria ha permitido universalizar al individuo. Recrear el drama de uno de ellos es recrear el drama de todos.

En lo referente a la ciudad : En este aspecto, cabe anotar que en la medida en que nuestras ciudades latinoamericanas han crecido, se ha dado en ellas una universalización en el referente social, es decir; nuestras ciudades cada vez se parecen más las unas a las otras al compartir problemáticas comunes, y en el momento que decidimos narrar nuestro entorno vamos a coincidir con ámbitos universales; Bogotá, Buenos Aires, Ciudad de México, Barcelona, Berlín, son ya escenarios afines en sus desgracias: miseria, terrorismo, mafias, xenofobia, inseguridad se encuentran en ellas a pesar de las grandes diferencias persistentes entre el primer y el tercer mundo (2003 42)

El escritor define en la *Revista Universidad de Antioquia*, (2000) su relación con la ciudad no como una seducción; más que una seducción es una opción sin muchas salidas. “Vivo, padezco, sufro, disfruto la ciudad, es mi medio, es el único que conozco”. Posteriormente, en una entrevista concedida en Perú a Francisco Izquierdo (Agosto de 2006), declara que: “En este sentido [de la estética urbana] los escritores de su generación pueden afirmar sin remilgos que escriben distinto, que no tienen rezagos del boom. Son, [según manifiesta], escritores afianzados en la ciudad y en sus variantes, con una temática más globalizada, pues no nos une una materia ni ningún estilo”.

Villegas, C. A. (2006) establece una relación entre las narrativas vitales, la cultura y la memoria. Según explica, en las investigaciones de carácter topográfico o topoanálisis bachelordeanos subyace la posibilidad de

interpretar las rupturas que agencia la ciudad en torno a los saberes sociales. Es a partir del desarrollo histórico de la ciudad (en esta dirección y no otra) que se reescribe el drama existencial del hombre moderno, y se adecuan lengua y pensamiento a los requerimientos analíticos de la época en curso. Debiera hablarse de reciprocidad al establecer un principio dialéctico entre espacio y pensamiento, pero no se puede, al menos no en América latina, lo cierto es que el universo de lo urbano, en tanto constructo epistemológico, constituye el escenario de antagonismos innegociables. La alternativa mayoritaria de participación del saber social deja lugar simplemente a la adaptación.

La construcción del personaje del sicario da cuenta de tales saberes: desde la narración de una infancia dura atravesada por el desamparo, la fragmentación familiar, el abuso sexual por parte de su padrastro; recrudescida por las rutinas de la comuna entendidas a manera de rituales iniciáticos en que se aprehenden las leyes de la calle, los manuales de supervivencia. El contacto con las pandillas, el conocimiento de las lógicas territoriales que definían el uso y accesos a los espacios. En la calle se aprehende incluso el uso adecuado de la belleza en una sociedad violenta y machista obsedida por la obtención, a cualquier precio, de lo considerado bello.

Posteriormente, luego de un proceso de distanciamiento, entendido como episodio de formación o crecimiento del personaje, no relatado en la novela, reaparece Rosario Tijeras vinculada a un mundo social totalmente ajeno al suyo propio pero equivalente si se juzga el grado de corrosión moral entre uno y otro. Es Rosario Tijeras un personaje maduro viril, que entiende el mundo, que reconoce su imposibilidad de trasmutación; justiciera que cobra a los violentos la violencia a que ella misma ha sido

expuesta. Su móvil no es tanto la razón como el odio, el resentimiento, la sed de venganza. Es esto lo que distingue a Rosario Tijeras, no es ella la sicaria precursora de la violencia, es el sujeto violento consecuencia del sistema que retribuye al sistema según su impronta.

3.2.2 *Paraíso Travel*; la miseria desde un enfoque macondiano.

En marzo de 1996 se publica *Mcondo*, una nueva antología de literatura hispanoamericana cuyos editores fueron Alberto Fuguet y Sergio Gómez. En el prólogo a esta edición se comenta en detalle como Mcondo surge a manera de negación, de refutación indignada de los criterios sobre los cuales se evaluaba en ese entonces la producción literaria hispanoamericana. Se exigía, grosso modo, la continuidad de los preceptos macondianos sugeridos por el arcángel san Gabriel para la publicación afuera de lo que se escribía aquí adentro. La iniciativa de compilar propuestas que hablaran de un nuevo fenómeno narrativo hispanoamericano, si bien fue una odisea, sacó a flote el desarrollo de una literatura aún incipiente que chocaba contra el dogmatismo crítico literario, la reticencia industrial; una propuesta basada en la representación de la cultura bastarda que unifica a América latina, y que se preguntaba ya no por la identidad cultural de un colectivo, sino por la identidad de las distintas individualidades producto de las fiebres privatizadoras mundiales.

Estos autores no desconocen el carácter exótico y variopinto de la cultura de sus países pero tampoco aceptan esencialismos reduccionistas. Es así como se aventuran a tratar temas y estilos variados cercanos a la idea de aldea global o mega red. Muchas veces estos autores eran voces perdidas, totalmente desconocidos afuera de su país, y adentro apenas gozaban de un

reconocimiento modesto. Sus voces no se perdían por antiguas o pasadas de moda sino justamente porque no respondían a los cánones establecidos y legitimados. Una particularidad del conjunto reunido es que estos autores no se sienten representantes de alguna ideología y ni siquiera de sus propios países. Aun así son intrínsecamente hispanoamericanos. Tienen ese prisma, esa forma de situarse en el mundo. Al respecto, Franco Ramos sugiere que:

No hay religión, ni política, ni ideología que merezcan siquiera un renglón de nuestras páginas, como no sea para decir que la religión, la política y las ideologías nos han decepcionado, que son ellas mismas las causantes del desencanto, que no creemos en otra cosa que en el hombre derrotado que sólo a través del arte ha podido superar su miserable condición humana para robarle a Dios su privilegio, y crear seres más a nuestra imagen, más a nuestra semejanza (2003 45).

Ahora, cómo creer que un conjunto de obras que proclama del modo anterior la muerte de los metarrelatos fundacionales diseminados en América latina, que se inmiscuye de modo incisivo en la problemática de la violencia transnacional, que es capaz de deslizar en la imaginaria popular un icono como Rosario Tijeras; un proyecto que da cuenta de los mecanismos y de las fórmulas que utiliza la violencia (transcultural) para arraigarse en el seno de la cultura latinoamericana, que desvela las alianzas del narcotráfico, su poder de corrupción y los modos en que filtra y corrompe las instancias constitutivas de la sociedad y la cultura, que analiza el fenómeno de la emigración masiva a causa de la violencia, el desempleo, la pésima distribución del dinero, etc., no comporte otra intención que la de narrar estereotipos.

Por estas razones, y en franca discrepancia con la afirmación de Aileen el-kadi, creemos que no puede acusarse de acrítico y banal a un texto que apunta a cuestionar los orígenes mismos del fenómeno del narcoterrorismo

en Colombia. La narrativa es incluso metódica y sistemática al configurar el panorama: señala de manera crítica el estigma de la miseria, devela los procedimientos de arraigo del fenómeno del sicariato, expone la pobreza y el resentimiento como causas que alimentan el fenómeno, denuncia la maldición de la belleza en un país enfermo y aberrado, justifica, en cierta medida, la necesidad de demostrar fortaleza para no dejarse arrastrar por la ambición y oportunismo de las clases arribistas en ascenso. De otro lado, articula la visión de las clases privilegiadas respecto a la violencia y la forma en que la viven en carne propia los habitantes de la periferia. La conjunción de estas dos visiones confrontadas genera una síntesis reflexiva sobre el fenómeno. En las clases dirigentes recae la responsabilidad directa de resolver el fenómeno pero el carácter exótico de la misma violencia desatada, el espectáculo que representa y el negocio rentable detrás de la guerra, garantizan su continuidad. A los de las clases pobres les corresponde aprovisionarse, en consecuencia, de mecanismos que sirvan para sobrevivir y en esta dialéctica recrudece el mal. La intención del texto es contar a través del desarrollo de una historia de amor, con personajes estereotipados o no, de la cultura popular o no, con referentes propios del imaginario urbano o no, la miseria de la violencia y el modo en que afecta al pensamiento, al individuo y la cultura.

En esta línea *Paraíso travel*, (2000) procura la desmitificación del sueño americano. Para el caso, el problema de los emigrantes es una más de las variantes desglosadas del problema de la violencia. En entrevista hecha por Rosa Mora, para *El país*, (España) en julio de 2002 Franco Ramos explicaba el asunto en estos términos:

La violencia es insoportable, no hay dinero, no hay trabajo. Antes se iban los menos favorecidos, ahora se quieren ir todos, hay una emigración masiva. Antes de llegar ya empieza a derrumbarse el sueño americano. Se puede conseguir algún dinero pero con mucha humillación.

De igual manera, en México, septiembre de 2002 (“El estigma de ser colombiano”) ante la pregunta por el sueño americano Ramos respondía:

Es un espejismo al que hoy más que nunca se han aferrado muchos jóvenes de toda condición social. Aunque también habría que precisar que, paralelamente a este incremento de inmigrantes, se está presentando un fenómeno curioso: hay como una ola de regreso impulsada por la decepción de no hallar lo esperado.

En esta misma entrevista aclara que *Paraíso Travel*:

No es una novela de inmigrantes, no es una novela sobre el paso de inmigrantes a Estados Unidos. Es más bien una historia en tres pasos: la de un extravío, una búsqueda y un reencuentro. Así la veo, aunque se presta para mostrar muchas cosas, entre ellas, el problema de los inmigrantes indocumentados que salen de su país por problemas económicos.

En 2006 en “Jorge franco: una ventana al infierno” Entrevista hecha por Adriana Herrera. Franco Ramos expone el objeto estético de la novela:

Creo que a partir de una historia de amor muestra desde la intimidad la problemática de los inmigrantes. Muestra su desarraigo, su soledad, ese miedo que los persigue constantemente, el esfuerzo tremendo que están haciendo y de alguna manera también esa doble moral que impera en los países del primer mundo [...] Es un problema que no se soluciona con un muro.

Históricamente una de las alternativas de autoinclusión en el primer mundo implementadas fue la migración. Alrededor de esta alternativa se construyen mitos como el sueño americano o el sueño europeo, en tanto espacios idealizados en donde el individuo latinoamericano podría encontrar un contexto idóneo que aportara al crecimiento integral del individuo, al desarrollo libre de su personalidad, que ofreciera garantías para vivir su existencia al margen de violencias institucionalizadas. No obstante, emigrar es un privilegio que pueden permitirse los integrantes de clases sociales acomodadas con cierta holgura en el mundo capital. Los

marginales o la clase social proletaria deben recurrir a la ilegalidad. Esto no deja de ser una realidad cruda que interviene en los mecanismos sociales de justificación de la violencia en torno a la lucha de clases.

A pesar de los mecanismos, de las figuras legales, de los medios diplomáticos implementados para controlar la migración, la explosión demográfica a partir de los efectos incontrolados de la inmigración ilegal, de la informalización del comercio, del establecimiento de una nueva lógica en la contratación de mano de obra barata cualificada o no, del apartheid, de políticas de migración un tanto xenófobas y clasistas, el fenómeno se encuentra en su apogeo.⁵⁷ No reduce el fenómeno la alarma en torno a la crisis económica universal, a la posible disolución o fragmentación de la comunidad europea a causa del rezago de las naciones más pobres incluidas en la zona euro; América del norte o Europa no han dejado de ser destinos atractivos a los ciudadanos latinoamericanos hartos de su realidad violenta y subdesarrollada. Desde el punto de vista de quien ha racionalizado los efectos dramáticos y nocivos que produce la inmigración masiva, el fenómeno no puede dejar de leerse como una amenaza: “La islamización de Europa y la hispanización de Estados Unidos, debido a la inmigración [...] y a la fecundidad diferencial de los inmigrantes que provoca un crecimiento más rápido de estas poblaciones inmigradas, son identificadas como la amenaza capital” (Andreu 2008 276-277). Visto desde la superficie, el fenómeno representa el interés renovado, por parte de las esferas del poder, en conferir a marginales un espacio más

⁵⁷ Umberto eco en “las migraciones, la tolerancia y lo intolerable” (1998), considera necesario establecer una diferencia entre inmigración y migración. A pesar de lo difícil que puede resultar establecer un límite en un planeta que se convierte en territorio de desplazamientos entrecruzados, aún es posible diferenciar estos procesos. Para Eco, las inmigraciones son controlables políticamente, las migraciones no; estas en realidad corresponden a procesos de mestizaje incontrolable frente a los cuales hay que imponer

amplio y por ende significativo en el ejercicio democrático de construir la cultura. Se difunden sus respectivas cosmovisiones y se les incluye en el todo de la cultura nacional.

Reina, (personaje de la novela) es la personificación de una voluntad impositiva, del carácter impulsivo y temerario poco racional que cifra en el sueño americano la posibilidad de una vida mejor, digna que permita aceptarse a sí misma. Es la resolución de tal ideal su justificante de posturas en contravía de lo éticamente correcto. Reina, se niega a ver la hipocresía y la mentira en los mediadores de su sueño, roba, persuade a través de la seducción, descrece, se purga a sí misma de escrúpulos que puedan representar obstáculos, renuncia a la patria, a la familia en pos de su imperativo categórico: vivir en Nueva York, el sitio de la oportunidad, el símbolo del sueño americano hecho realidad. Mencionar Estados Unidos significó para Reina habló [ar] de las oportunidades, de los dólares, de ganar bien, de vivir mejor, de salir de este pobre mierdero. Aquí no hemos hecho nada, ni estamos haciendo, ni vamos a hacer nada. De tener por fin un sitio para los dos, de prosperar, y hasta de tener hijos (2002 10)⁵⁸

El sueño no admite reproches de ningún orden tanto más si el país excluye, aliena con su arbitrariedad e injusticia, con su violencia interminable. Si es necesario “comerse toda la mierda que no te has comido nunca, pues que sea mierda gringa” sugería Reina convencida de su objetivo (21). En síntesis, a los ojos de Reina, Colombia es un país que frustra, que no ofrece oportunidades. “Todos queremos irnos, es mejor estar lejos que muerto o secuestrado o empobrecido” (75), y “La culpa la tiene este país y los

la criba de reflexión en torno a fenómenos socioculturales derivados como la tolerancia y lo intolerable.

⁵⁸ Todas las citas de *Paraíso Travel* han sido tomadas de la edición Mondadori, Barcelona. 2002

güevones que lo manejan; o a ver –prosiguió furiosa- , contame, decime en qué país que se respete lo dejan a uno sin estudio. [...] Solamente en un país de brutos” (79). Marlon sólo podía asentir.

Yo llevaba año y medio tratando de entrar a la universidad, a la pública porque para las otras no había plata ni cupo ni rosca. Pero las públicas cuando no estaban en huelga estaban en bancarrota o tenía uno que ser el recomendado de un político, o el superdotado o el afortunado entre miles para ingresar. Yo no cumplía ninguno de esos requisitos [...] -¿Si ves?- me decía ella-. Aquí no se puede hacer nada así uno quiera. Ahí te van a dejar haciendo fila hasta que les de la gana de recibirte. Yo no tenía nada para alegar. Colombia lo va dejando a uno sin argumentos (36).

Detrás de la imposibilidad de materializar el sueño americano, es factible una lectura de las arbitrariedades sobre las cuales se ha estructurado el Estado y las políticas de migración. Así la visa americana adquiere connotaciones de ese oscuro objeto del deseo que atormenta a los colombianos. El adhesivo en tu pasaporte que permite el acceso a una vida digna. Mientras que la imposibilidad de conseguirla o la dificultad inherente a su obtención delata la marginación del individuo de clase obrera. Marlon Cruz, más que un personaje dominado por sus miedos, es la conciencia racional (aunque a veces ingenua) que sopesa las consecuencias que puede traer concretar un sueño por vía de la ilegalidad. Antepone al impulso la razón

Por eso, frente a la constante insistencia de Reina de hacerlo a cualquier costo, Marlon insiste en las vías legales: prestamos, una beca, la visa:

“Ve Reina, por qué no insistimos con lo de la visa. Tal vez tengamos suerte y nos la den. –A ver, Marlon – se detuvo para hablar-. Vamos a ver, te voy a hacer unas preguntas, las mismas que me hizo Fabiola.
-Dale- dije. Tenés tarjeta de crédito? –No. ¿Tenés cuenta bancaria? –No. ¿Tenés trabajo fijo? –Negué con la cabeza. ¿y propiedades?, ¿una casa?, ¿un apartamentico?, ¿un carro? –Ojalá Reina que más quisiera yo. –Bueno Sigamos: ¿Tenés un tío concejal, o senador, o ministro de cualquier mierda? – No Reina qué tal. Entonces ella se me acercó, se pegó a mí y en voz muy baja,

como para que nadie oyera, y en un tono dulzón, como para que yo no me ofendiera dijo: -No tenés nada, Marlon (65).

Otro de los recursos implementados por la novela en su ejercicio de desmitificación es la reivindicación del viaje como método de formación, de adquisición de conocimiento. En el largo periplo de Marlon Y Reina se percibe una transmutación de su carácter. Reina deja de ser el personaje impulsivo y decidido de la primera parte. Reconoce en la miseria de su hogar la negación más rotunda de su sueño, advierte su falsedad; ve en Raquel, su madre alcohólica y fracasada, el futuro más inmediato. La metáfora de su evolución, de la aceptación de su condición se plasma en el color uniforme de su mirada.

Marlon, por su parte, deja de ser ese sujeto influenciable, indeciso y temeroso. En carne propia ha vivido la falsedad del sueño, reconoce duramente que el sueño deviene pesadilla, que Nueva York es una bestia a la que hay que aprender a dominar, que:

Aquí, por lo que toca luchar es por hacer posible siquiera una pequeña parte del sueño que nos trajo, (77), [...] que a pesar de estar en Estados Unidos, estábamos más jodidos que cuando salimos porque además nos sentíamos solos, estábamos solos, náufragos en pleno Nueva York (96). [Al final de su odisea se pregunta]: ¿Valió la pena hacer todo lo que hicimos con tal de dejar lo que detestaba, y después de comer mucha mierda venir a encontrarse con lo mismo? (169), ¿intentar cambiar de Patria, cuando la Patria es cualquier lugar en donde está el afecto? (214).

La novela hace énfasis en un aspecto de carácter antropológico, incisivo; se inscribe asimismo en el conjunto de literaturas en donde aún se considera necesario escudriñar la diferencia de clases sociales, el resentimiento de la clase obrera, los términos en que se da la lucha social al interior de cada grupo social, las dinámicas que definen la cultura nacional para entender la posición que defiende frente a la cultura universal. En este mundo recreado

desprovisto de utopías, subyugado por el terror y la dominación habitan perdedores, marginales fracasados, frustrados resentidos con sed de venganza que buscan un espacio propio. Tales ideas niegan la existencia de un marco de igualdad social. Con todo, esta literatura no hace el papel de instigadora del odio como móvil que desencadena el cambio social. Su función se centra, como queda expuesto, en la revisión de los procesos sociales, en señalar cada uno de los puntos neurálgicos de la inclusión de los individuos y de su participación en el universo social.

El autor es consciente del carácter perturbador que recae en la crítica exhaustiva del todo de la realidad y la posibilidad de despertar radicalismos detonantes de la crisis social producto de lecturas malintencionadas o apenas superficiales. Lo suyo no es crear una literatura de carácter conspiranoico; mejor aún, teniendo en cuenta que el caos social, el desorden dominante “es el signo de una sociedad en la que nuevas fuerzas buscan nuevas imágenes de vida colectiva y descubren que sólo pueden imponerlas a través de la lucha contra los <sistemas> establecidos, practicando una consciente y rigurosa intolerancia teórica y práctica” (Eco 1996 79), se pone en entredicho el objeto de la participación social.

Cuatro años después en *Melodrama* (2006) Franco Ramos da continuidad a un proyecto narrativo realista que busca analizar en profundidad el grado de decadencia no sólo de la Medellín meca del narcotráfico y la violencia. Su propuesta indaga minuciosamente en la degradación de las relaciones personales, reconoce el surgimiento de nuevos personajes quienes obligados a asumir actitudes que les aseguren su subsistencia se constituyen a sí mismos en símbolos, en héroes o heroínas idealizados en el imaginario colectivo de una nación. Como consecuencia es inevitable el surgimiento de nuevos espacios (las comunas, el barrio, la ciudad, los

centros de prostitución) que en la obra generalizan las constantes sociales de conservación que afectan al grueso de la población mundial. Su obra establece límites diferenciales entre estratos sociales cuya conjunción inevitable instituye la disyuntiva de tomas de posición que corresponden a cada sujeto según su extracción social. El pícaro en su versión contemporánea es el producto de la desigualdad sostenida por las esferas de poder que obligan a los marginados, no resignados a aceptar la imposición de la miseria, la práctica de opciones antiéticas y amorales estigmatizadas por las élites de poder pues constituyen un tipo de arribismo amenazante de la conservación del estatus quo que les diferencia de la clase proletaria.

Este mismo arribismo mencionado corresponde al sustrato ideológico masificado que afecta categóricamente la faceta comportamental de los individuos. En el ejercicio práctico dicha actitud corresponde a la voluntad de cada uno de los sujetos por superar las condiciones socioculturales y epistémicas que constituyen su contexto primario u original. Tal es el aspecto sobresaliente tanto en nuestra sociedad como en el mundo recreado por Franco: en igualdad de condiciones se impone como imperativo categórico la superación de la condición de miseria. Somos partícipes de una sociedad cosificada y en el subsiguiente ejercicio de asimilación de sus reglas la necesidad de supervivencia aconseja al sujeto procurarse símbolos que garanticen su ascenso en la escala de jerarquías sociales y en consecuencia el reconocimiento de su yo, de su participación igualitaria en la construcción de la sociedad.

En conclusión, personajes como Rosario Tijeras (en su versión literaria), Reina y Vidal encarnan el ideal masificado de la clase arribista. Y no por la necesidad de aceptar que para superar el obstáculo de la negación de su existencia se debe estar dispuesto al sacrificio. Lo que se valora de estos

personajes no es su capacidad de soportar todo tipo de vejaciones, su disponibilidad inescrupulosa de renunciación a los preceptos de la ética mojigata generalizada; sino la materialización de su ideal, la concreción del sentido de ser. La obra redefine en ellos un tipo de posición trágica más acorde con la mentalidad imperante en los tiempos modernos en donde el sujeto no habrá de ser reconocido por su altruismo, o por su resignación abnegada; sino por actitudes mucho más pragmáticas. De tal manera su comportamiento señala una posición trágica a la inversa: el héroe o antihéroe en lugar de estar dispuesto a aceptar todo tipo de sacrificio en procura de obrar según principios trascendentes; está dispuesto a descender a lo mundano, hasta lo más bajo en procura de su ideal: poder.

Por cuestiones de espacio no vamos a extendernos en la consideración de un autor cuya obra, por sí misma, amerita estudios más exhaustivos. Anotamos simplemente que el valor de la narrativa de Franco Ramos se define con más acierto si se le vincula al curso de una evolución estética literaria que diversifica los modos en que se interpreta la violencia en tanto epifenómeno a cuyo alrededor gravitan la totalidad de aspectos fundamentales en la definición de la cultura. Sostenemos hasta este punto que su breve alusión en este estudio de *la novela de la crisis* se justifica pues en la lectura hipercrítica de la miseria y el desencanto causados por la violencia es imposible sin la revisión adecuada de los textos en que halla su mejor representación.

3.3 Santiago Gamboa: la trashumancia citadina como método de aproximación a la desolación humana.

Para escribir era necesario vivir. [...] Ésta es pues mi historia. Tal vez en otras vidas habría sido posible encontrar hechos más memorables, pero ésta que acabo de relatar es la que yo tuve. La única que aún tengo. Nadie tiene la obligación de vivir grandes vidas y dicen que, en todas, hay uno o dos momentos que la justifican. Yo espero que sea así aunque no estoy seguro de haberlos encontrado. (Gamboa 2000 347-348).

Siempre ciudades pues desde muy joven sentí atracción por esa imagen que proviene del viejo cine norteamericano: la del hombre solitario, de gabardina y sombrero, que se baja de un tren con una maleta y busca un hotel en una ciudad desconocida [...] esta visión urbana, de la ciudad de noche, es también, de algún modo, la imagen de la novela moderna, pues es precisamente en la ciudad donde se encuentran los desconocidos y surgen las historias. (Gamboa 2004 75-76).

Para justificar la calidad de su obra no basta con decir que, es quizá, uno de los escritores colombianos más leídos de su generación. Existen, sin duda, razones de peso y de sobra que permiten argumentar tal juicio de valor. Una de las nociones elementales de la crítica literaria aconseja evitar los superlativos, sin embargo, en este caso no resulta desmedido consignar que el conjunto de sus novelas significa una experiencia substantiva capaz de alterar las perspectivas desde donde el lector aprecia su realidad. Santiago Gamboa, es un apóstata de los formulismos que renueva su escritura en cada proyecto, es un narrador de oficio cuya maestría en el dominio de la técnica se demuestra, cada vez con mayor precisión, en la urdimbre infalible de historias de vidas complejas, de existencias fractales y digresivas que convergen en el espacio caótico de las grandes urbes. El suyo es, en síntesis, un mundo urbano en el que múltiples voces y

presencias hermanadas en la miseria desolada teatralizan la comedia humana exhibiendo sus repliegues más ocultos.

Su visión de la literatura es universalista. El carácter cosmopolita de su obra se funda en la idea de que la literatura debe traer noticias de otros mundos, tanto más si se tiene en cuenta que ser colombiano es un estigma que cierra fronteras. Cabe explicar, esta condición no reduce su propuesta a una literatura meramente informativa. Sobre la imagen del ciudadano del mundo, del individuo trashumante que vive una errancia itinerante por las metrópolis, se estructura la posibilidad de desplegar en profundidad un análisis de la miseria universal. Ahora bien, gracias a esta misma concepción de la literatura es muy común encontrar guiños literarios a autores como Naipul, Bukowski, Theroux, Bernhard, Bolaño. Incluso, habría que anotar que en *Necrópolis* (2009), el desarrollo de la trama se basa en la recontextualización de la idea central elaborada en clásicos como *El Decamerón*, *Las mil y una noches*, *El Conde de Montecristo*.

Definido ya el concepto personal de literatura y su función, pasamos a tratar tres aspectos claves en la propuesta estética literaria de Gamboa. Son éstos: 1- la conjunción entre las ciudades y los hombres solitarios, 2- el viaje como posibilidad de fuga y 3- el sexo como metáfora.

En lo concerniente al aspecto número uno el autor declara que el espacio de la urbe adquiere relevancia para los escritores hispanoamericanos cuando, como lo expone en *Palabra de América* (2004), este hombre de gabardina y maleta empezó a poblar urbes caóticas como Bogotá, Lima o Santiago. La idea de ciudad como no-lugar se universaliza, se impone (desde afuera) arquetipos en donde el ciudadano deviene símbolo del desarraigo y la alienación. Si se acepta la idea de que la literatura debe ser consecuente y

pertinente a las necesidades de los individuos, se identifica de paso la causa que promueve en América latina el surgimiento de toda una literatura orientada a la representación de los modos de vivir la ciudad que intenta ese personaje anónimo, o esos miles de personajes transeúntes que la habitan. Para Gamboa esta circunstancia no es razón suficiente para hablar de una nueva literatura latinoamericana, es en realidad la misma literatura con un desarrollo distinto, con autores más jóvenes y temas nuevos que llegan de la mano de esos autores, o con los mismos temas de siempre pero vistos con ópticas actuales o, al menos, con modelos expresivos que tienen relación con la estética de hoy y con la realidad de hoy.

En lo referente al aspecto número dos, el viaje se muestra como un recurso esencial a la labor informativa que Gamboa confiere a la literatura. A partir del desplazamiento se concreta la posibilidad de tomar distancia, de ver el mundo sin sesgos y desde otras perspectivas. Por otra parte, se hace inherente al deseo expreso de los nuevos escritores de sacar sus ficciones hacia territorios nuevos, conquistando geografías diversas (Gamboa 2004 81). No es un motivo original, de hecho, tal cual lo demuestra la tradición, el viaje actualiza la posibilidad más expedita de ampliar horizontes. En la narrativa gamboana adquiere en primer término, la connotación de una fuga: viajar para salir de un país en donde la corrupción y el subdesarrollo conminan a la ignorancia, castran. En segundo momento, representa la posibilidad de contrastar a través de la experiencia personal las versiones estereotipadas del primer mundo y su realidad.

El tercer punto es el más polémico. A raíz del grado de minuciosidad inescrupulosa con que Santiago Gamboa se adentra en la descripción de las prácticas sexuales desaforadas de sus personajes se ha llegado a considerar que la suya es una literatura pornográfica. En realidad el grado de sordidez

implícita en estas descripciones (muy en la línea de Bataille) resulta necesario a la estructuración de una metáfora incuestionable sobre la degradación humana. Veamos: en Gamboa el sexo puede asumirse desde dos perspectivas: la primera, como práctica liberadora en contextos en donde la crudeza del entorno aliena al sujeto. Y segundo, el grado de animalidad y de abyección que se pueda alcanzar en estas prácticas sexuales es consecuente con la representación de la realidad cruda que cuestiona. Es decir, es relativamente proporcional a la decadencia moral estetizada. En una entrevista concedida a Nora Viater para *Ñ Revista de Cultura* del 18 de noviembre de 2009, expone lo siguiente: “En los espacios duros, el sexo es uno de los grandes elementos vitales. Pero claro, como es una vida violenta y dura, es un sexo violento y duro, que tiene a veces connotaciones de crueldad y humillación”.

3.4 Su obra en perspectiva.

*Páginas de vuelta*⁵⁹ opera prima del escritor bogotano. Destaca inicialmente por su carácter experimental y su intención de incluir, con notable pericia, un abanico amplio de recursos estilísticos y técnicas narrativas. No obstante, nos abstenemos de profundizar en pormenores concernientes a su composición formal. Ceñido a la interpretación de la estructura de fondo puede concluirse que la novela en sí no representa ninguna novedad. Habrá que decir que ésta adhiere a las directrices que orientan el desarrollo de la novela realista tanto en Colombia como en el resto de América Latina. En este orden de ideas *Páginas de Vuelta*

⁵⁹ La edición consultada corresponde al volumen publicado por Mondadori. Barcelona. 1998. Primera edición de 1995.

constituye el pretexto para adelantar la recapitulación sobre la existencia del hombre en el marco de las sociedades por él edificadas.

La presentación de personajes como Carlos, Natalia, Arturo, Horacio, Gaitanita, Heberto, permiten al narrador desarrollar una reflexión profunda sobre las condiciones mismas en que el contexto deviene circunstancia definitoria de las actitudes y posibilidades de los individuos. Son todos ellos seres comunes y corrientes supeditados a la serie de condicionamientos que la sociedad ha erigido en beneficio de la organización social, la estructuración democrática y libre del estado, a su vez garante de la libertad inherente a los sujetos sociales. Poco a poco la frustración de sus aspiraciones elementales dejan paso al desarrollo de una crítica de la decadencia institucional: el oportunismo y la ignorancia de la iglesia, la pedofilia como rasgo característico de la vida eclesiástica, la decadencia moral de las grandes urbes capaces de trastocar de manera radical las intenciones castas de Gaitana, el gradual desmoronamiento de la fe del padre Hilario al conocer los placeres mundanos que prodiga la ciudad, la prostitución; la violencia prohijada por la política corrupta y sanguinaria que asegura la preservación del equilibrio del Estado, el homicidio, el incesto, la violación, y demás actitudes normales, a pesar de su crudeza inhumana, atribuibles al sujeto en ejercicio de su libertad.

En este marco de interacción, Gamboa no deja espacio exento de análisis. Se explora la ciudad a través de sus imaginarios, explora también el ámbito de lo religioso, educativo, político y filosófico determinantes en la adaptación del individuo al contexto y a las exiguas posibilidades que éste ofrece. La civilización del individuo bajo las banderas de la demagogia globalizadora representa en este caso el reencauche de un antiguo determinismo positivista irreductible. Si bien las ciudades se reproducen

según el arquetipo impuesto por las grandes potencias, y a su vez los individuos se relacionan según tales normativas, si una ciudad es todas la ciudades (y no se habla estrictamente de restricciones de orden formal que prescriben el expansionismo urbanístico, se alude también a factores de orden ideológico que constriñen el desarrollo de los individuos) los planteamientos filosóficos alrededor de la existencia en la gran urbe habrán de reproducirse en cada una de las sociedades producto del seguimiento fidedigno de directrices de organización. En la obra de Gamboa es posible apreciar que sin importar las condiciones intelectuales de los personajes, la relevancia de sus proyectos, la naturaleza noble de sus motivaciones, todos, sin excepción, sucumben ante la imposibilidad de un desarrollo a plenitud de su proyecto de vida. La ética civil moderna auspicia su fracaso.

Desde el punto de vista estético la novela en cuestión no significa un paso adelante en el desarrollo de la novelística nacional. Para la fecha en que se publica, 1995, representa un espaldarazo a los esfuerzos de autores de su generación que enarbolan las banderas del denominado realismo sucio. Hito que representó el desembarazo del realismo mágico garciamarquiano, el paso decisivo hacia la superación de tal canon literario quizá inconsecuente con las necesidades impostergables de una sociedad que se desdibujaba bajo los efectos de la violencia. El perspectivismo aplicado a la realidad demandaba el reenfoque de los mismos problemas abordados por narrativas anteriores pero modificando el método de aproximación.

Si lo que se pretendía era matricular el arte al servicio del desarrollo de la conciencia crítica, de la posibilidad de revisar los interrogantes históricos que ponen palos en las ruedas de nuestra realización como cultura, era indispensable, por doloroso que pareciera, recrear la realidad tal cual es, develar el estado actual de degradación social y proyectar la efigie indigna

en que se ha convertido el individuo absorto en su necesidad de acomodarse al ritmo de competitividad que impone la dinámica del nuevo mundo. *Páginas de Vuelta*, definida por el mismo Santiago Gamboa como: “una novela de tema bonito y que aunque parezca simple esconde cosas emocionantes” (1998 330). Desde nuestra lectura, es una novela que se suma al ímpetu generacional que replantea los problemas derivados de nuestra inclusión abrupta en la filosofía de una modernidad aún incomprendida.

*Perder es cuestión de Método*⁶⁰ constituye la participación de Gamboa en el género de la novela negra. José Orlando Gómez (2006)⁶¹, yuxtapone los hechos históricos y la creación literaria como fuentes de información primaria para entender las mecánicas que rigen la violencia en Colombia. Los episodios de violencia generalizada; tal cual se ven en *Perder es cuestión de método*, sirven para explicar el papel crítico y de compromiso que adquieren los narradores de la nueva literatura urbana. En esta novela en particular la ficción criminal incorpora en su discurso narrativo las taras y males sociales que se difuminan en la memoria colectiva de los colombianos. Tales procesos son inherentes a nuevas búsquedas estéticas y literarias distantes de los cánones tradicionales. Gómez describe, equivocadamente, cómo la literatura se nutre de las nuevas mecánicas que rigen la sociedad, nuevos problemas y abandona el proyecto de la búsqueda de identidad del hombre americano. Según se entienden la violencia y el terror, la búsqueda es la misma, sólo que en diferentes escenarios.

⁶⁰ Mondadori, Barcelona. 1997

⁶¹ En su tesis doctoral: *Literatura e Historia: textos sobre la violencia en Colombia* (2006) (capítulo III). Publicado por Detroit, Michigan. Wayne State University Disponible en línea.

Desde el punto de vista formal el texto adhiere a los esquemas preestablecidos que regulan la estructuración de este tipo de relatos. La presentación de los hechos es inmodificable y universal. *Perder es cuestión de Método* no es la excepción, la escena inicial [el empalamiento de un individuo] sugiere un crimen denigrante, inconcebible que páginas adelante adquiere la condición de figura alegórica de la decadencia cultural propia que afecta la visión de mundo de los personajes: “Una vaina de esas no se hace sin odio, Víctor, y un odio muy profundo. [Fernando Guzmán refiriéndose al crimen del empalado] Eso no es sólo un crimen. Ahí hay humillación, desprecio, bajeza” (1997 26). La resolución del conflicto inicial envuelve a Víctor Silampa [personaje principal del texto aplicado a la resolución del asesinato] en una serie de peripecias que poco a poco van dejando al descubierto el verdadero sentido de la propuesta de Gamboa: ahondar en la abyección humana apreciable en dicotomías tales como: político/apolítico; ético/moral; individual/colectivo; local/universal. No es desde este punto de vista una novela experimental que implica el deseo del autor por adherirse a temáticas rentables privilegiadas en nuestra era. De hecho, creen algunos, entre ellos Lorenzo Silva, que “el futuro de la novela está en el género negro”.

Refirámonos ahora a dos aspectos recurrentes en su propuesta. El primero remite a una particularidad formal, podría decirse casi que distintiva de la novelística de Gamboa, esta es, la inclusión de relatos intercalares, *verbi gracia* el discurso de Aristófanes Moya [Agente de la ley comisionado al caso del empalado] cuya principal participación constituye una larga perorata justificativa de sus desórdenes alimenticios. Pero, en realidad el trasfondo que justifica la inclusión del texto es otro. Tiene que ver con la pasividad indiferente de los agentes de la ley frente a la brutalidad criminal que impera. Moya, es la caricatura de una institución inoperante sumida en

el letargo de sus preocupaciones banales, totalmente ajeno a la preservación e impartición de algo tan abstracto (inexistente) como la justicia de los hombres.

De otro lado, la crónica escrita por Víctor Silampa, publicada en *El Observador* devela la actitud derrotista de los sujetos lúcidos cuyo conocimiento profundo de la realidad les condena a la desesperanza, la soledad y la incomprensión. Son personajes plenamente antitéticos cuyas actitudes ilustran visiones de mundo operantes en el mundo concreto situado al límite del relativismo moral: “Es un buen aliado, Emilito, (Conversación entre Marco Tulio Esquilache y Emilio Barragán sobre Heliodoro Tiflis. Personajes que representan en la novela la corrupción política), alguien que nos va a ayudar a encontrar los terrenos. Y déjate de necesidades, que todo el mundo es bueno o malo según las circunstancias” (1997 93).

Es un mundo totalmente corrupto en el que fácilmente se pueden distinguir tres tipos de seres: víctimas, victimarios y espectadores. Dentro de la primera categoría podemos ubicar a Quica, prostituta de 16 años radicada en Bogotá, compañera sentimental de Víctor Silampa. Su suerte ilustra la suerte de millones de colombianos desplazados por la violencia, desposeídos que fijan en la capital de un país centralista la posibilidad de un futuro esperanzador; todos se equivocan. En Bogotá la ingenuidad es un defecto mortal. Entran en esta tipología Catalina, la esposa de Barragán, mujer ignorante de las tramoyas de su tío el Concejal y su esposo el abogado; Emir Estupiñán, a quien corresponde tomar la ley por su cuenta, y Víctor Silampa, periodista con ínfulas de investigador, desencantado de la vida a quien el peso y crudeza de la realidad le dejan sin motivación aparente. En la segunda categoría aparecen: Marco Tulio Esquilache,

concejal corrupto e inescrupuloso; Emilio Barragán, abogado perteneciente a una clase arribista instalada en el espejismo del estilo de vida americano, del ejecutivo con futuro prometedor; Vargas Vicuña, constructor millonario motivado exclusivamente por su ambición material, y finalmente; Heliodoro Tiflis, mafioso vulgar y de baja estopa motivado por la ambición desmedida. La tercera categoría se explica por sí misma.

Ahora, la articulación de este conjunto de actitudes prefigura un panorama claro de la existencia en el contexto de la ciudad. Aquello que en apariencia puede ser asumido como una novela policiaca, novedosa en el contexto de producción de la novela en Colombia, es en realidad la confirmación de una apuesta, que independiente de las particularidades genéricas que le singularizan, se adhiere a la dinámica de la literatura hispanoamericana interesada en replantearse los problemas históricos de la violencia, y propiciar alternativas de indagación respecto de la degradación absoluta de la condición humana. La única salida lúcida que parece quedar al personaje es aceptar, según se enuncia en el título de la obra, que en la sociedad actual es imperativo perder; no obstante, tanto se pierde tanto se gana en el conocimiento de la condición humana. Así, perder es cuestión de método; es una inversión que a la postre redundará en beneficio de la desesperanza lúcida como conocimiento del mundo.

*Vida feliz de un joven llamado Esteban*⁶², es un texto de carácter fundamentalmente autobiográfico. Cuya introducción expone sin perífrasis dilatorias la apuesta estética del autor. Una aspiración literaria modesta, consciente de sus limitaciones, consciente de que más que talento, el ejercicio literario depende de la disciplina inquebrantable, de la terquedad constante a la manera de Vargas Llosa, de horas pasadas en frente de la

hoja en blanco, la lectura obsesiva de cartapacios borradores, la relectura, la autocrítica, la depuración inmisericorde del texto, la usurpación de la vida propia de los personajes, la construcción del diálogo inteligente definitorio de la axiología del personaje; y por encima de cualquier teoría, consciente del anacronismo y la inviabilidad de la literatura actual construida según premisas aplicadas a la literatura decimonónica y la literatura del siglo anterior.

Gamboa es consciente de las orientaciones ideológicas que definen la estructuración epistémica de los sujetos en los contextos culturales característicos de la sociedad moderna, posindustrializada; obnubilada y sometida frente a los avances tecnológicos que día a día saturan el mercado, la publicidad, el discurso y por ende la cosmovisión del individuo. Apuesta incluso por la autonomía del ejercicio creativo la cual es posible si no se aspira a vivir de lo que se escribe, en este sentido acata el sabio consejo de Goytisolo anotado en la novela (2000 11-14).

Su apuesta, equiparable en narrador y autor, es por una literatura sin falsas aspiraciones, sin pretensiones de sublimidad, sin intenciones de emular el efecto de los grandes clásicos de la literatura universal: “Esa misma noche, retomé mi máquina Remington y decidí empezar de nuevo, con brío, mi proyecto literario: no con la idea de escribir *La montaña mágica* o *Manhattan Transfer*, como quería antes, sino de escribir con sencillez algo modesto y, sobre todo, que estuviera a mi alcance. Algo que me proporcionara placer” (304) La suya es, sin más, una propuesta conforme a las necesidades de los tiempos que corren. Obedece a la necesidad de narrar experiencias vitales, verosímiles, que justifican la existencia. El ejercicio

⁶² Mondadori, Barcelona. 2000.

creativo consiste en la obligación de tomar distancia frente a las experiencias propias para hacer de ellas algo interesante.

En la trama se recuperan los días azules de la infancia en el seno de una familia de intelectuales, profesores universitarios dedicados a la enseñanza del arte. El periplo itinerante de la conciencia que narra inicia en la Bogotá de 1965, se desplaza a Medellín, Roma, Madrid, París. En relación con la novela anterior es identificable lo que hasta el momento deviene constante en la narrativa de Gamboa, la inserción gradual e intermitente de historias y personajes aparentemente secundarios que permiten a su vez el cuestionamiento de aspectos fundamentales en la vida de los sujetos, entre ellas: política, educación, religión, amor, muerte, todo al tamiz del desencanto y la frustración de individuos condenados en un mundo en que la corrupción mina la esperanza y suprime la ilusión arcádica de un mundo mejor.

Así la historia de Toño, campesino enamorado del amor, la patria, el conocimiento, la libertad y demás ideas románticas adquiere carácter ejemplar. Por despecho milita en la guerrilla, convencido de que su lucha se orienta hacia la construcción de un país igualitario e incluyente en que no prime la ignorancia, desigualdad y arbitrariedad. Su final resulta bastante elocuente. Asimismo, la historia del cura Blas Gerardo. Español empeñado en construir un mundo mejor. De orientaciones comunistas, detractor de radicalismos políticos, termina desencantado de los ideales que mueven la revolución ideológica latinoamericana, se declara impotente, cuelga literalmente los hábitos, renuncia a sus votos, contrae matrimonio y orienta su vida en función de una ética mucho más particular e individualista. Atrás quedaron sus ideales, improbables, de luchas revolucionarias por patrias justas, por un mundo apacible para todos; ahora

su patria y su credo se reduce a su devoción por Delia, por sus amigos y a sobrellevar una vida tranquila sin sobresaltos, guardándose de la decepción que puede ocasionar la lucha infructuosa por concretar falsas utopías.

Es una novela que habla de la injusticia, de la decadencia moral, de la realidad anodina que puede constituir la realidad de los individuos. Adquiere visos de novela de formación en donde se ilustra a través de la experiencia de sus personajes los avatares que componen la vida en sociedad. La miseria vaciada sobre la familia de Ismael a causa de la prevalencia de directrices morales pacatas, la decisión tomada por Federico y su apuesta por el suicidio como salida digna en un mundo en que la mirada inocente esconde tragedias insufribles. La historia de Aníbal y Rodolfo, argentinos supervivientes pese a las condiciones xenófobas y racistas que predominan en España. La reconstrucción histórica del bogotazo; el asesinato rastroero del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán, un hijo del pueblo, firme candidato a la presidencia del país cuya virtud oratoria y proyecto político liberal ganó el respaldo del pueblo y puso así a temblar la continuidad de una vieja, obsoleta y corrupta maquinaria política conservadora amañada en el poder. En la novela se deja de manifiesto no sólo el grado de violencia de que somos capaces en aras del poder, sino el trasfondo de la actividad política en el país. Sacar a la luz la forma en que se mueven los hilos por la lucha del poder, la virulencia inhumana y fratricida que depone cualquier pretensión altruista de reivindicar los derechos humanos inherentes al pueblo, la respuesta instintiva del pueblo bruto que ha visto el asesinato de su caudillo, el desencadenamiento de una guerra civil torpe que sumerge al país en la historia cíclica de la guerra, afianzan la inviabilidad de las gestas idealistas.

*Octubre en Pekín*⁶³, crónica novelada en la que Gamboa estructura una metáfora alrededor del proceso de modernización de la cultura china. Propone la reconstrucción histórica detallada de las causas, consecuencias y particularidades de orden social y cultural que acompañan el proceso de adaptación de la cultura oriental a la occidental. Hong Kong y Pekín se erigen así como efigies de las nuevas dinámicas y formas de pensamiento que justifican la demolición de las bases culturales de una de las culturas al parecer más sólidas y antiguas del planeta. China y su cultura mística debió ceder a un proceso de reestructuración, aniquilación de su tradición cultural imperialista contra la cual se ensañó la revolución comunista. La historia de sus revoluciones, “la revolución de los Taiping” la de los Yi Ho Tuan, o bóxers que hicieron blanco de los misioneros cristianos alemanes que compraron bienes y establecieron dudosas transacciones económicas extremadamente favorables (2001 94), la revolución cultural, y el salto hacia adelante representaron en realidad una destrucción acelerada de todos aquellos referentes de orden histórico que pudieran asociar el presente de la cultura china con el continuismo del modelo imperialista. Gamboa desarrolla también la reconstrucción histórica de los distintos movimientos y personajes que participaron de la promoción y desarrollo de la cultura oriental.

Es natural ver el desconcierto del narrador al encontrar que la Pekín que se le ofrece no tiene nada que ver con la Pekín de la China imperial que muchas veces se ofrece en la propuesta cinematográfica: “Qué lejos está esa china maoísta del Pekín de hoy, (...) la China de Mao se había detenido en el tiempo y así estuvo, durante décadas. La de hoy, en cambio, vuela” (169).

⁶³ Mondadori, Barcelona. 2001

Los que vienen conmigo en el transporte del aeropuerto observan inquietos el panorama. En sus comentarios hay desilusión. Esperaban, sin duda, el Hong Kong de las viejas películas. Hombres de faldellín y gorro triangular empujando rickshaws; brazos de agua repletos de sampanes. Pagodas. Eso esperaban y se encuentran con esto. Pero Asia es así. La gente anda en jeans. Los edificios no difieren mucho –excepto por su altura–, de las barriadas periféricas de Londres o París. (15) En Hong Kong la libertad es total. (38), entendiendo por libertad la posibilidad de adoptar sin escandalizar los comportamientos propios de las culturas occidentales, desde sus costumbres hasta su indumentaria.

El Hong Kong del distrito centro hace olvidar ese ambiente caribeño que reina en las zonas populosas de Kowloon, y, más bien, recuerda las construcciones de Wall Street. Los automóviles pasan a gran velocidad. Los andenes de peatones son elevados. Para cruzar una calle hay que treparse en ellos y avanzar entre centros comerciales. Es el mundo de los grandes inversores, el epicentro de la riqueza. Asfalto duro. Escaleras eléctricas (27).

Todo el cambio obedece a razones históricas que han quedado aclaradas en el texto. Es un aspecto que vale la pena subrayar: más allá de ser una crónica de viajes, el narrador logra ofrecer a través de su diario una reflexión en torno a los efectos de la modernización. Es bastante enfático al expresar las secuelas del proceso de aculturación que puede verse en un espacio como Pekín. Si esta es la realidad de una cultura con más de 5000 años de antigüedad, hermética, cerrada (193), si los efectos de la abrupta irrupción del capitalismo voraz se dejan ver en la actualización de una revolución que cuesta más de 15 millones de muertos, si se propicia la borradura radical del pasado de una nación socapa de la imposición del sistema comunista, si desarrolla en 1839 la primera de las cuatro guerras del opio (1839, 1842, 1856, 1860) cuya transacción comercial ilegal empobrece a la China y beneficia a las multinacionales extranjeras, si permite la entronización de nuevos valores que a la postre redundan en la pérdida de identidad del individuo, ¿qué puede esperarse de culturas sin un nivel de desarrollo equiparable?

[...] la destrucción de Pekín. De hecho, esa sensación de estar y no estar en una ciudad tiene una explicación clara, y es que el Pekín clásico, esa extraordinaria ciudad celebrada por tantos viajeros, ha sido reducida lentamente a escombros desde el inicio de la República popular china, el 1 de octubre de 1949, para dar nacimiento al lugar que es hoy. [...] De algún modo, el Pekín de hoy es el hueco de un viejo Pekín colosal y extraordinario (88- 92).

Los impostores,⁶⁴ reafirma la inclinación de Gamboa por fusionar distintos géneros narrativos. El texto implica, ciertamente, la ampliación (ficcionalización) de algunos datos consignados en su crónica *Octubre en Pekín*. El punto de partida para el desarrollo de una novela que intercala género epistolar, diario, cita textual, poema, novela negra. El dato histórico es la revolución encabezada por los Yi Ho Tuan o Bóxers. Sociedad secreta que adoptó como doctrina conceptos expuestos en la obra de Wang Mian *Lejanas transparencias del aire*. El libro de Mian promueve la liberación de China, la instalación definitiva del paraíso como consecuencia de la destrucción de los “enemigos de la cruz”. Al final, el resultado fue la destrucción de Pekín y el sometimiento de China a las potencias extranjeras (2002 136-137).

Destaca en este texto en particular el telón histórico de fondo que permite a su vez la identificación de una crítica enfática en puntualizar las razones que desencadenan la violencia: guerras civiles, el oprobio de los bandos sometidos y, el oportunismo de los opresores. Si bien es cierto cada pueblo tiene su historia y cada raza se labra su destino, es del mismo modo cierto que pese a las diferencias de cualquier índole la condición humana es una: corrupta e inmodificable. Tal condición no se ha comprendido a cabalidad aunque de las sucesivas aproximaciones ensayadas ha quedado una tipificación bastante sensata de las motivaciones de las que ésta parece alimentarse, a saber: lucha por el poder, intolerancia ideológica,

⁶⁴ Seix Barral, Barcelona, 2002.

inconformismo, avaricia, corrupción ética y moral, indiferencia y otras actitudes menores (de consecuencias igualmente desastrosas). Todas ellas agencian un papel decisivo en la preparación de los males que históricamente han afectado al hombre. El hombre es el causante de su propia miseria y la miseria causada es la consecuencia natural de su ejercicio de ser.

No obstante el tema de índole histórica, el objeto del texto recae en señalar cómo personajes disímiles se ven envueltos en situaciones que permiten encarar sus pulsiones. El cuestionamiento de sus miedos, fracasos, frustraciones constituye el pretexto del autor para poner en perspectiva realidades culturales, entre ellas: la vida en Europa como equivalente del éxito individual, el olvido indiferente del exiliado, la cultura oriental; cultura auténtica, milenaria que permanece ajena al influjo del capitalismo y demás perturbaciones ideológicas propias de sociedades posindustrializadas; el misticismo oriental como índice del alto grado de evolución espiritual que ha logrado oriente en franca oposición a la decadencia de occidente.

De otro lado, se habla de la falsía, del concepto de impostura dominante. Gamboa sitúa la discusión en el plano de lo estético. Los tres personajes centrales son escritores fracasados y la triada que conforman representa diferentes posturas frente al oficio de escritor y frente a la literatura. Se consideran aspectos nodales en el campo de la literatura hispanoamericana como el fenómeno de la autoedición, la lucha intestina de los aspirantes inéditos por hacerse un nombre, por ganarse el respeto de sus pares y la admiración del gran público, la dependencia literaria de Hispanoamérica: “Hoy las cosas eran igual que antes del *boom*, y si un escritor latinoamericano quería ser conocido debía pasar antes por España” (2002

61). La conversación de Nelson Chouchén Otálora “versaba sobre el criterio mercantil de las casas editoriales, sobre el filisteísmo y la arrogancia de los editores, sobre la docilidad de los autores a los que publicaban, entregados como meretrices a los criterios del mercado, responsables de que la verdadera literatura fuera menospreciada, vilipendiada” (63).

La postura de Gamboa no difiere de la postura del personaje. En una columna que escribe el 23 de enero de 2010 para el diario *El país* en España y que titula “Los libros que no acabé de leer” el autor se refiere a la “Literatura comercial de calidad” en tono bastante despectivo:

Hay libros malos que están muy bien escritos y estos a la larga son los peores, pues suelen tener muchos lectores que creen que la lectura fácil es la verdadera literatura. Los editores los llaman literatura comercial de calidad. Estos libros, más que no acabarlos, lo que se debe hacer es jamás empezarlos.

El 28 de Julio del mismo año, en una entrevista titulada: “Santiago Gamboa, sucesor de García Márquez” expone lo siguiente:

Yo creo que la literatura como entretenimiento es lo que prevalece, sobre todo en España, donde los editores son responsables de haber convertido la literatura en entretenimiento, y los escritores más literarios, más de fondo, se han convertido como en una especie de gueto *underground* dentro de las editoriales. [...] Es como si la literatura ya no le perteneciera a los escritores [...] Son muy raros los editores que hoy conciben su trabajo como una labor cultural. Prácticamente no quedan editoriales de verdad dedicadas a difundir.

La novela, en síntesis, sugiere la irrupción en una nueva era; el tercer milenio de la era cristiana, como la era de la inautenticidad, la era en que nada es lo que parece ser, en donde todo ha perdido su investidura y se obliga a la farsa, a la mentira o a la impostura como mecanismo efectivo para encajar en sociedad: no hay que ser, hay que parecer. Los personajes de *Los impostores*, encarnan la mentalidad dominante en esta era. Somos

hijos de nuestro tiempo, hemos sido moldeados a imagen y concepto de las protoculturas emergentes, oficiamos un proyecto existencialista al resguardo de las imposiciones y directrices que conminan al individualismo competitivo, al consumismo voraz y al reconocimiento a toda costa. Lo paradójico es que la unidad mundial a la que se apunta nace resquebrajada, que el humanismo racionalista garante de nuestra modernidad existe sólo en teoría y que en lugar de una sociedad compacta, global, compuesta por agentes culturales con sentido de pertenencia a la universalidad contamos con sujetos individualizados, inadaptados, en su gran mayoría, alienados por las arbitrariedades sobre las cuales se yergue la lógica nueva del nuevo mundo. Sobre este punto la novela consigna: “Caray, cómo ha cambiado el perfil del héroe en este fin de siglo” (2002 311).

Esta afirmación obliga la siguiente precisión: en la novela del siglo XX la desesperanza, con ciertos matices de actitud trágica, era la actitud arquetípica de héroes lúcidos con cierto grado de madurez viril, conscientes de los avatares y distancias comprendidas entre el ser y el deber ser. Actuaban, en consecuencia, según directrices propias de éticas civiles bien delimitadas. La desesperanza lúcido-agónica ya no es una opción para el personaje de la novela actual. El grado de lucidez imprescindible para la adopción de tal actitud no es virtud del sujeto que acepta el hedonismo degradado como su orientación ética. Por tanto, son, generalmente, personajes plenamente integrados que padecen frustraciones y derrotas no a causa de su concepción elevada de la vida; son, simplemente, hedonistas sin atributos que se sienten derrotados en la medida en que el sistema los repele.

En el *Síndrome de Ulises* (2005), novela escrita en primera persona, el autor es partidario de la estructuración del relato a partir, primero, de la

adopción de puntos de vista inherentes a un yo protagonista. Este tono biográfico matiza a su vez los alcances semánticos de la narración por cuanto las situaciones narradas afectan de manera directa la conciencia del yo que enuncia. Y segundo, la construcción de un carrusel de voces en que cada personaje tiene su turno a la palabra. Para Santiago Gamboa, más que un recurso formal, esta alternativa permite una relación diferente con el lector. Vemos, una vez más, como esta idea de la multiplicidad de voces, de un escenario dialógico en donde las voces se articulan aportando cierta riqueza ideológica al universo discursivo del texto se encuentra muy arraigada en la apuesta estética del autor.

Pero, a mí la novela que más me interesa es la novela que por definición es múltiple, que por definición es coral, que por definición tiene una variedad tan enorme de personajes, y sobre todo de personajes tan diferentes; es una idea que he llevado a la práctica en mis libro. Eso para mí hace que la novela sea un espacio de pensamiento y de propuestas muchísimo más amplio en virtud a que reúne experiencias de personas y de personajes completamente diferentes. En mi caso eso está representado, sobre todo, en mis novelas de corte biográfico que son *Vida feliz de un joven llamado Esteban*, *El síndrome de Ulises*, y *Necrópolis* en las que he procurado llevar a la práctica ese principio, el principio de la unión de lo diverso, del carrusel de voces; un carrusel en donde los personajes se van rotando la parte delantera del escenario, donde cada personaje tiene por un momento la palabra para hablar directamente (casi que) al oído del lector. Eso me parece a mí que es desde el punto de vista literario muy efectivo, que se acerca mucho a lo que para mí es la gran literatura; que es la que me gusta leer y la que procuro escribir. (Ver apéndice I. Respuesta del autor a la pregunta número uno)

Consignamos ahora las razones que motivaron la elección del título. Para tal propósito traemos a colación la respuesta dada por el autor en una entrevista concedida a Sergio Villamizar:

¿Por qué síndrome de Ulises?

Para mí fue una cosa como mágica leer sobre el síndrome de Ulises, la descripción de esa enfermedad de inmediato me retornó a mi vida en París. Yo leía cada uno de los síntomas de dicha enfermedad y era como si viera un

álbum de fotografías de cada uno de los primeros años de mi experiencia en la ciudad francesa. Por eso me decidí por este título, porque yo creo que es el centro de todas las demás historias que presento en la novela. Es como la quinta esencia, con esa sensación de baja estima, de miedo, de hambre, de precariedad total y lo que eso produce físicamente, como es la deshidratación y mala alimentación. Eso yo lo viví, no todo en mí porque yo era un privilegiado que tenía documentos legales, sino en muchas personas que estaban conmigo.

A causa de estas consideraciones preliminares que constituyen el punto de partida de la narración *El síndrome de Ulises* se hace una novela ambiciosa, dura de escribir, un ejercicio “traumático” que dio al traste con la salud del autor. Lo narrado es producto de experiencias propias vividas durante su residencia en París desde 1990 hasta 1997. La intención principal, según aclara, no fue construir una novela sobre latinoamericanos en París, sino sobre la migración a la capital francesa en general. En palabras suyas: “ La novela se desarrolla en una ciudad de suburbios, de inmigración, de gente jodida, de hambre y con miedo, que en realidad es el antimito del París que siempre nos han vendido, lejos de la moda y su arquitectura [...] No es tanto el derrumbamiento del mito, es sólo la realidad tal cual es.

El escenario, está claro, París ha sido siempre para los latinoamericanos un icono de la civilización, el espacio de la erudición, el sitio en donde han hecho escuela los grandes intelectuales de la historia. Este preconcepto se trastoca radicalmente cuando visto de cerca y vivido en carne propia la experiencia forma aunque no es del todo placentera. El personaje central es un escritor inseguro de sí mismo, pesimista en cuanto a sus posibilidades literarias. Un individuo solitario, desarraigado que intenta a toda costa sobrevivir y cuya condición de suramericano le complica aún más la supervivencia. Oficia de profesor de español mal remunerado, lavaplatos, y finalmente, gracias al padrinazgo de Julio Ramón Rybeiro, como reportero.

Parte de las estrategias implementadas por los inmigrantes para garantizar su supervivencia les ha movido a instalar pequeños guetos que reproducen la idiosincrasia de sus pueblos de origen. En este espacio emergente se afianzan conceptos olvidados como hermandad, solidaridad y unidad. El barrio latino en el seno de la comunidad parisina adquiere así dimensiones de una carcajada sarcástica, de una fuerte ironía de la vida. Los suramericanos que emigran de su patria buscando ver el mundo, aburridos de la violencia arbitraria y el subdesarrollo de los pueblos latinoamericanos, estos mismos individuos que se marchan inmunes al dolor ajeno, terminan fabricando en la patria que los acoge una réplica nostálgica de la patria que abandonaron. Es básicamente ésta la definición del síndrome que da título a la novela. El síndrome de Ulises más que una necesidad de desandar los pasos dados y de regresar a la patria es la nostalgia insuperable por la tierra que se ha abandonado. Si se acepta que la patria es un legado cultural siempre definitivo en la identidad de un pueblo, la práctica social de apropiación de un espacio desterritorializado justifica refundar en el espacio de una urbe los referentes culturales propios que permitan generar un vínculo de pertenencia y consolidar la identidad.

Ahora, el “vagabundeo” por las calles de París, el posterior establecimiento de vínculos con otros marginales permite estructurar una posición crítica frente a aspectos determinantes de la vida en general como los son: el miedo al fracaso, la unidad latinoamericana, las desventajas del estigma latinoamericano, el racismo y la xenofobia, el mito degradado de la revolución guerrillera, los nuevos perfiles del amor y la amistad; el sexo como metáfora de la libertad, como posibilidad de renacer, como alegoría de la degradación. En síntesis, *El síndrome de Ulises* es una tentativa crítica de las problemáticas que surgen alrededor de la emigración, de las desventajas de ser suramericano en un contexto excluyente.

Las razones que hacen de este contexto específico un ámbito difícil al inmigrante no hacen parte de la ficción, se derivan de aspectos como el miedo a dejarse aplastar por las exigencias que implica vivir en una urbe capitalista, el desazón de la iliquidez, de la reglas, de la ilegalidad marginal entre otras cosas. En este mundo los personajes llevan vidas atormentadas por la búsqueda rutinaria de alternativas de supervivencia; esos altibajos componen su existencia. Muy en el fondo puede leerse la idea expuesta por Schopenhauer de que lo natural es el dolor, de que la vida se compone de la infelicidad progresiva y está atravesada por una tendencia marcada a empeorar. La París real, la de los suburbios, la del inmigrante promedio es la prueba más contundente de la desilusión y el desencanto tanto como de la mentira.

La dimensión de este drama configura las bases para la indagación sociológica. En el escenario del conflicto y la pugna misma por la supervivencia se desmoronan las utopías y los discursos que las sostienen. Si bien en el universo narrativo de Gamboa no es común la perorata política o ideológica en boca de sus personajes, esto no quiere decir que la obra en su conjunto carezca de tal orientación. En este punto vale decir que la estetización de la lucha por la sobrevivencia del inmigrante constituye, pos sí misma, un argumento irrefutable que responde a la pregunta ¿Cuáles son las consecuencias que inculca en las clases marginales la actualización del neoliberalismo, de la globalización capitalista y cuáles sus secuelas? La novela despliega de manera contundente, es decir a través de la imagen de la desolación, el desarraigo y la supervivencia forzada, la denuncia del proyecto globalizador como un proyecto elitista, excluyente.

En este mismo sentido, Oscar Robledo Hoyos (2006) explica:

De alguna manera, a la altura de estas consideraciones se tiene la certidumbre que el escritor colombiano da centralidad en su diario a este ambiente urbano-psicológico de despojo que deja a diestra y siniestra el tardocapitalismo. No arde solo París en su centro turístico cosmopolita, sino que también arde en su periferia. En el centro arde la gran metrópoli neoliberal por el despilfarro a que somete a diario a hombres y mujeres, por el sentimiento compartido por miles de personas de abandono total, de miedo de sucumbir por no poder responder a las exigencias de reproducción del capital. Arde igualmente las afueras de la gran metrópoli con sus ejércitos de reserva pudriéndose con sus hijos al lado de la opulencia. Aqueja al centro y los suburbios el mismo V.I.H. de la mercancía y la ganancia.

Este mismo principio se encuentra en *Necrópolis* (2009). Así lo manifiesta para *El universal* en Buenos Aires el 5 de noviembre de 2009 cuando considera que ésta es su novela más ambiciosa por el intento de reconstruir, a través de la voz de varios personajes, el mundo contemporáneo en el que vivimos”. Dos días después, en una entrevista concedida a Laura García titulada: “Santiago Gamboa, al salir de Colombia empecé a escribir mi obra” resume el texto en los siguientes términos:

Bueno, mira, *Necrópolis* es una novela que tiene como dos grandes elementos. Por un lado es la historia de un congreso de biógrafos en una ciudad sitiada por la guerra; esa ciudad es Jerusalén. Un escritor que ha salido de una enfermedad larga, de repente recibe en su casa, cuando está convaleciente, una invitación para ese congreso, se extraña un poco y lo piensa, pero decide aceptar. Cuando llega se da cuenta de que Jerusalén no es la ciudad del presente, sino una ciudad un poco entre histórica y como de ficción, que está siendo cercada por la guerra y atacada violentamente y está a punto de caer. Entonces los personajes del congreso se dedican a contar vidas. Están reunidos en un hotel contando historias hasta que los bombardeos son demasiados fuertes y tienen que irse. Entonces la novela se forma por la historia del congreso en la ciudad a través de los ojos del colombiano que es el escritor y por otro lado por las historias que los invitados cuentan en el congreso y, por supuesto, las historias empiezan a cruzarse y entonces surge una de las historias del congreso, que es muy fuerte, que es cuando el que cuenta la historia termina suicidándose, entonces esto llama la atención de todo el mundo pero sobre todo del escritor que empieza a investigar esa muerte. Esta es una novela llena de personajes, llena de voces. Se ambienta en muchos lugares: está el sur de Estados Unidos, está medio oriente, está África, Europa, Colombia.

Proponemos a continuación la lectura un poco más detallada de *Necrópolis* (2009) y *Plegarias nocturnas* (2012). La puesta en perspectiva anterior nos ha permitido identificar las líneas de sentido principales de su narrativa. Centrar ahora nuestra atención en las novelas más recientes permitirá definir la evolución de su apuesta estética, interpretar los modos en que los recursos implementados en su representación del mundo aportan de manera significativa a consolidar la *novela de la crisis*. Es decir, una novela metadiscursiva, interesada en comprender el influjo de la crisis en desarrollos epistémicos relevantes, luego, en el universo de sentido social. Dicha lectura permitirá, a su vez, definir los términos en que la literatura colombiana actual participa de los intereses filosóficos y estéticos de una literatura transnacional; comprender, incluso, por qué los escritores de la promoción de los 90's revalidan la función social de una literatura analítica de crisis sociales universales.

3.4.1 *Necrópolis*⁶⁵. La variante Oslovski & Flo, apodíctica de la vida leve.

¿Se puede llegar al fondo de una vida a través de la palabra?

El evento principal alrededor del cual se desarrolla el argumento es la celebración de un congreso internacional de intelectuales interesados en la reconstrucción de la memoria. Desde el punto de vista estrictamente académico y teórico los objetivos del evento se desdibujan, lo interesante para la narración surge cuando en torno a una ciudad sitiada por la muerte, Jerusalén, el testimonio vívido de vidas reales, (un pastor de iglesia, una

⁶⁵ Las citas incluidas corresponden a la edición Norma. 2009.

actriz porno, un editor) permite al personaje principal, El escritor, (denominado así en el texto) la estructuración de una visión diferente del quehacer artístico, de una visión del mundo cimentada en la realidad.

En el marco de dicho planteo resulta aleccionadora la lectura de relatos imbricados en torno a un evento que pierde trascendencia con el transcurrir de las páginas. Lo fundamental en la trama son los sucesos paralelos, los que tienen lugar en la periferia y no las disquisiciones teóricas destinadas a ponderar el aporte de la memoria y la biografía a los intereses del arte; en suma, la congregación se llena de sentido al socializar la intimidad de vidas anodinas avasalladas por la miseria del mundo. “De eso se trata, querido amigo, un modo simple y a la vez muy profundo de leer la experiencia [explica Edgar Supervielle a El Escritor, resumiendo en una frase el sentido de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski], [...] Lo que está al final de una vida es irrelevante, no es el resultado el que convierte a una vida en excepcional, sino el sendero recorrido” (2009 159).

Es evidente cierta intención paródica enfocada a desvirtuar la utilidad práctica y el aporte intelectual de certámenes de este calibre, considerado, según precisa Edgar Mirat Supervielle (intelectual convocado al congreso) “La más destacada asamblea de analistas del pasado” (439). Respecto a los congresos se precisa que los hay bienintencionados, sin duda; otros lo son serios y coherentes en donde se diserta sobre problemas relevantes de la literatura. Sin embargo, y pese a la excepción hecha, la gran mayoría deviene escenarios de mercadeo, propicios al comparatismo receloso en torno a tendencias en boga, al escarnio de aquellas que entran en desuso, al halago fácil y lisonjero, la vanidad, el fingimiento y la miopía. El Congreso en la necrópolis de Gamboa no es sólo el epicentro de la acción, puede añadirse que es el recurso estético alrededor del cual se vertebran los lineamientos de una crítica estética que inicia por considerar las siguientes

premisas: Si el objeto es la palabra, y las teorías sobre la palabra, habrá que reconocer que el lenguaje tiene un límite: la realidad con toda su dureza. (427). Para posteriormente reconocer que, habida cuenta de la intransigencia vulgar superpuesta a la definición de Literatura: “hay momentos o épocas en que la literatura debe pasar a un segundo plano, y esta es una de ellas” (434). Finalmente, que “el gran arte tiene la obligación de ir a lo profundo, a lo esencial, rechazar lo ligero y frívolo” (382).

De hecho, el mismo postulado aplica por extensión a cualquier intento de teorización de la miseria humana. Desmantelada la falsa expectativa se procede a sugerir la orientación de la creación artística, el fin último de la intelectualidad; este no se discute, simplemente se asume y es impuesto por la realidad. En este mismo espacio a través de la relación de vidas comunes y corrientes se reafirma la memoria como recurso filosófico, funcional a la racionalización de la realidad, el análisis del presente y la refundación del yo; se dimensiona el papel de la escritura, de la literatura, en el mundo real, y finalmente se ofrecen luces sobre las reglas del arte depuradas en pos de un ideal meramente capitalista: la versatilidad. Esta consiste, según Ebenezer Lottmann, director de la editorial Tiberiade (convocado al congreso) cuyo catálogo representa, según él, al más selecto concilio del espíritu humano, la gran fiesta literaria del siglo, del que ya terminó y del nuevo: “el escritor versátil es aquel capaz de adecuarse a los gustos del público sin por ello renunciar a su propio magma creador, a su mismidad [...] el que sacará provecho [...] el que sabe nadar en las revueltas aguas del gusto popular sin que se note mucho, sin estridencias” (102-103).

El mismo concepto oportunista regula el aparato crítico. Al margen del idealismo poético, la parafernalia comercial subvenciona polémicas basadas en el desmonte de axiomas, por ende, incita a la herejía que desacraliza la norma atacando antiguas potestades. Ceñidos a la

estratagema empresarial se saca de proporciones el debate al punto en que se impone el veto, garantía del éxito editorial; es esa la norma (95-96). Con todo, “el CIBM, propugna por la memoria, la palabra, el testimonio de vida” (86). Reafirma el compromiso de la intelectualidad: “El intelecto debe continuar su trabajo en medio de las más atroces circunstancias, siempre ha sido así y hoy más que nunca, cuando el presente se ensaña y nos castiga bien vale mirar al pasado, acudir a la memoria, [...] pues allí reside el origen de nosotros mismos y de la realidad” (92). Si se atiende al sentido global de la imagen recreada cabe anotar que la iniciativa se decanta por el ejercicio de la memoria excéntrica, es decir, aquella que incorpora el recuerdo articulado en la periferia.

Vemos como en los distintos planteos expuestos en el evento referido se definen de manera muy puntual los intereses y objetivos que distinguen a la *novela de la crisis*. Revisemos ahora las especificidades del espacio y los personajes en tanto recurso implementado por el autor.

La exploración del espacio en que tendrá lugar el congreso, o mejor aún, la impresión inicial que causa a El escritor la ciudad de Jerusalén, permite incorporar en su relación de los eventos críticas rotundas, aunque indirectas, contra la proliferación de guerras fundadas en la intolerancia, el segregacionismo racial, auspiciantes de políticas securitarias internacionales promotoras de paranoias colectivas frente al terrorismo latente, causantes de la escisión social denominada apartheid. La guerra, recurso manido en las letras nacionales, pretende esta vez en su representación la síntesis metafórica de todas las guerras como habrá de definirla El escritor. Al avanzar su punto de vista alude también de manera muy sutil a la crudeza del objeto a representar, asimismo a la pobreza del recurso disponible para su representación, y, finalmente, a la inutilidad de

cualquier tentativa de teorización. Para El escritor, el conflicto de oriente medio:

Es sólo una guerra más, aunque bien podría ser la metáfora de todas las guerras, de la frustración y el desacuerdo, del odio, la lejanía; todo esto no son más que palabras y en cambio las balas son bien reales, se meten en la piel y dañan órganos, perforan, mutilan. Las guerras absurdas son las que no sirven ni siquiera cuando las ganas, aunque esto no quiere decir que en ocasiones no haya que combatirlos. Incluso a sabiendas de que nadie las ganará. Hay una perversa lógica o un destino humano que conduce a la guerra sin que los individuos puedan evitarlo (161).

El panorama de la ciudad, otrora icono del cristianismo, hoy “hecha para la muerte”, urbe de “faz torturada” (368-369), sumergida en “decenas de columnas de humo, negras como chimeneas de vapor, azorada por el ulular constante de sirenas, la presencia multitudinaria de trincheras, *check points*, hombres armados, nidos de ametralladoras, alambradas férreas, sacos de tierra en las terrazas, muros perforados, estructuras de acero chamuscadas, cemento renegrido por las explosiones” (56); o la imagen de la “Jerusalén sitiada, un nido en llamas cuya combustión genera monstruos, seres ígneos” (110), simbolizan el desmonte del ideal cristiano a la vez que denuncian la supremacía de valores ajenos al humanismo idealista. Ciertamente, ante la postal de la necrópolis recreada por El escritor, se denuncia el deterioro humano y el triunfo de la muerte.

En cuanto a los personajes, partimos de que no son ninguna novedad en la literatura universal los personajes degradados, signados por la miseria personal. De hecho la conciencia sobre el particular explica la presencia profusa de guiños literarios: Bocaccio, Dante, Balzac, Dumas, Poe: la miseria del hombre es intemporal, su historia de infortunio nunca termina. Lo extraño es que pese a las exigencias que supone ajustar la creación literaria a nuevos cánones de oficio, persistan escritores obstinados en explotar al máximo las posibilidades de aquello que podríamos llamar una

épica solipsista, en donde las grandes gestas son anónimas, anodinas al resto de la humanidad, indiferentes a la Historia de los hombres, y cuya única recompensa será el conocimiento a cabalidad de sí mismos. El carácter de su búsqueda puede parecer incluso insubstancial, desde el punto de vista de la colectividad, pero definitivamente trascendental desde el punto de vista individual: su propósito es alcanzar la verdad en que habrá de fundarse el Yo trascendente. La empresa, a pesar de las características ya mencionadas, arroja beneficios que trascienden dicha individualidad.

En todos y cada uno de los personajes gamboanos se repite la condición de anonimidad, son todos parias de la vida elevada, “gente real con problemas reales” (432) queda claro también en “Una historia escrita muy cerca del mar”, (texto donde expone, quizá, con mayor énfasis, esta idea predominante en su narrativa). El uso de nombres excesivamente comunes, muchas veces la coincidencia entre ellos, sugiere tal connotación. Por ejemplo en *Necrópolis*, la identidad de nombres sobresale, el modo en que se imbrican las historias y se entrecruza la vida de los personajes permite deducir al lector que en el universo creado por Gamboa una guerra (pasada, presente, porvenir) son todas la guerras, que el sufrimiento de uno es indisociable del sufrimiento de todos, que un hombre son todos los hombres y que por tanto en la miseria anodina e individual subyace la verdad inmanente de la miseria universal.

José Maturana, Cyril Olivier, Silas Ebenezer Burnet, Uriah Tennyson, Sean Méndez, Iván Arabi son un mismo hombre, una misma búsqueda en pos de sí mismo. Jaamil Abú Eisheh, es el mundo árabe representado en la angustia de un anciano de 82 años que añora su tierra sin fronteras. Elmord Limpopo es la lucha del África poscolonial. Mirat Supervielle encarna la petulancia academicista, el egoísmo indolente, la suma de todos los escritores lisonjeros y egocéntricos para quien la prostitución del arte es

moneda de cambio con que se paga la vanidad del reconocimiento. Lottman es el espíritu de la industria. Sabina Vedovelli, Jessica, Marta Joonsdottir, Egiswanda, cuatro personalidades diversas, cuatro procedencias distintas orientadas hacia un idéntico fin: algo en que creer; dios, el arte, la escritura, el cuerpo, el amor, no importa, en todo caso una creencia lo suficientemente fuerte que permita la apuesta radical, el compromiso verdadero, dejarlo todo a cambio de exprimirle a la vida toda su esencia.

El mundo está lleno de buenos argumentos que permiten comprender, profundizar y retratar el alma humana, ni hablar de nuestro viejo continente, repleto de gestas anónimas y vidas heroicas que no siempre son reconocidas y que, sin embargo, delinean el verdadero perfil del siglo; esto es lo que viene a mi mente cuando pienso en mis dos ajedrecistas, Oslovski y Flo, personajes que a la gran Historia, con mayúsculas, podrán parecer banales, pero en los que, en el fondo, está depositada una profunda verdad (2009 373).

Son estos mismos personajes, vagabundos, trashumantes que recorren palmo a palmo los rincones más siniestros de la ciudad esperando encontrar en medio de la marginalidad una explicación a su miseria personal. En sus errancias reconocen muy a menudo en las ciudades actuales la restauración de lógicas medievales: “La ciudad medieval es la ciudad de los vivos y de los muertos: los cadáveres ya no son considerados impuros y expulsados fuera del recinto de las murallas; la familiaridad con los muertos, la coexistencia con la necrópolis son una de las grandes transformaciones de la civilización ciudadana” (Calvino 1998 127-128). Cada ciudad es en realidad una necrópolis saturada de *zombies*, de muertos en vida. La muerte simbólica, menos definitiva aunque tanto más lacerante, es la secuela irreversible de la violencia simbólica que fulmina aunque en sentidos diversos al literal.

Como recurso estético hace parte ya de la tradición, de hecho puede explicarse siguiendo a Bogdanovic:

Los escritores-viajeros del siglo pasado, los que vagaban, con o sin meta, de día y de noche, por Oriente próximo, tenían la oportunidad de observar un fenómeno hoy en día de difícil comprensión para nosotros. Se trata de un prodigioso estado de aparente inexistencia que se asocia a las ciudades profundamente dormidas. Escriben: una oscuridad como el petróleo, un denso silencio, ni un zumbido, ni un susurro, ni un aliento, ni una luciérnaga, ni una chispa. Ni un perro que ladre, ni un gallo que cante. Entonces, ¿a qué conclusiones llegaban los viajeros?; y ¿qué anotaban? Entre otras cosas, que las ciudades les recuerdan a urbes muertas, a necrópolis. Esta extraña sensación podía haber sido reforzada por el hecho de que toda ciudad islámica de aquel entonces era, al mismo tiempo, la ciudad de los vivos y la de los muertos, de que las casas y las tumbas, a menudo y sin prejuicios, compartían los mismos espacios urbanos (2010 49).

Los personajes literarios en tanto síntesis del hombre, son personajes anónimos, transurbantes que recorren las necrópolis con espíritu de viajero. Stalker (2007) lo explica del siguiente modo:

La transurbancia vuelve a otorgar al ciudadano y al turista el título de viajero permitiéndole explorar unos recorridos inéditos, llenos de contradicciones estridentes, de dramas que a veces componen unas armonías inéditas. Se trata de volver a encontrar en el territorio metropolitano un sentido que surja de la experiencia de lo real y de sus contradicciones, a través de una mirada libre de opiniones, una mirada que no busque justificaciones históricas o funcionales tranquilizadoras y al mismo tiempo frustrantes, que no reduzca su propio horizonte a las selecciones de las guías turísticas, sino que descubra el potencial de los acontecimientos urbanos en su inimaginable complejidad: contemplar los nuevos territorios metropolitanos con una mirada desprovista del marco tranquilizador de nuestra cultura, entendida como fundamento histórico de la improbable posición que actualmente ocupa el hombre en el espacio. Una cultura que nos oculta la visión actual del devenir del mundo, negándonos incluso la posibilidad de ser dignos de todo lo que sucede. (Citado por Delgado 2007 77-78).

Son también sujetos anónimos. Para Bruce Bégout, El anonimato no proviene primeramente, tal y como se afirma a menudo, del sentimiento de pérdida de identidad. Al contrario, designa el momento preciso en que, por voluntad propia, la persona se deshace de los signos demasiado ostentosos

de su identidad no ya para rechazarla frontalmente, sino para experimentar más bien su naturaleza profunda. Gracias al anonimato, el sujeto se preserva, en efecto, de la ligadura estrecha que lo une a un sistema de referencias (familiares, sociales, nacionales) que le obligan a una incesante toma de posiciones en relación con el otro y con el mundo (2006 144).

El anonimato en la urbe es, entonces, una suerte de ejercicio estético, lúcido agónico, relacionado con la necesidad de concretar un modelo analítico que permita lecturas más profundas de la realidad social. Al tomar distancia respecto de la identidad, el sujeto, ya consciente de su circunstancia, en el sentido extenso de sus implicaciones, deviene protagonista en la fundación de sí mismo. Es de este modo como la *novela de la crisis* adecua a través de la lectura sociocrítica de la relación sujeto-urbe, una interpretación de los discursos dominantes, de sus efectos:

Gracias al anonimato, a su facultad de presentarse y esfumarse al mismo tiempo, el hombre urbano vuelve a ser libre por un instante y tiene la impresión, en ese retorno en cierto modo mítico hacia una identidad preservada (una mitología completamente personal y no establecida, una película interior), de desatar el nudo de las cargas sociales. Consciente de la imposibilidad práctica de vivir en una autonomía total y de escapar a la obligación de la vida en grupo, la única opción que le resta para experimentar su libertad en su individualidad consiste efectivamente en *hacerse el muerto* (...) para *vivir su vida*⁶⁶ (Bégout 2008 153).

Estudiado en detalle, en el sistema de personajes estructurado por Gamboa, hace las veces de telonero, El escritor, (identificado así en el texto) a quién la perspectiva de la invitación al Congreso Internacional (inmerecida según su propio juicio) permite vislumbrar con mayor claridad la relación entre literatura y vida, entre la literatura y la memoria. Poco a poco el personaje elucida la motivación auténtica de su oficio, se convence de escribir con la

⁶⁶ En cursiva en el original.

certeza de que “la vida sería mucho peor sin la literatura” (2009 113), de que escribe para poder ser otro (114), o porque cree en el poder redentor de la palabra. Las temáticas abordadas lo llevan a interrogantes en torno a las relaciones entre el lenguaje y el pasado, o las múltiples formas para recordar, evaluar, aprehender y transmitir una vida (21). Más adelante, sus especulaciones, producto de múltiples lecturas (Borges, Adorno, Cavafis, Deleuze, Lowry, Voltaire, Goethe, Wittgenstein, Rybeyro, Ciorán, Fernando González, Gil de Biedma, Graham Greene, Cortázar, León de Greiff, Musil, Malraux, la biografía de Primo Levi escrita por Ian Thomson, o la de Charles Bukowski, por Howard Sounes), pretenden una explicación de la percepción literaria de las palabras. Esta reflexión centrada en *el alma de las palabras* (nombre del congreso) proyecta la creación literaria a un escenario en donde lo trascendente es la búsqueda de la verdad, en donde la narración que cuenta es aquella que refiere la vida de hombres empeñados en tal búsqueda tal cual lo sugieren los epígrafes iniciales en el texto; lo suficientemente irreverentes para creer tras su lectura que la excepcionalidad es producto de la entereza, incluso a pesar de la derrota o la infamia; no del éxito al concretar la búsqueda.

Sobrevivir es, al fin y al cabo, un acto tan meritorio como buscar la verdad hasta el agotamiento” (Sándor Marai).

“No es la historia de los países, sino las vidas de los hombres”
(C. Bukowski).

José Maturana, se define a sí mismo como “un latinoamericano, nacido en la intemperie” (2009 31). Refiere la historia de su vida en las calles, su reclusión en la penitenciaría de Moundsville, en West Virginia, la factoría de reclusión humana más cruel de los Estados Unidos, (34); el testimonio no busca la compasión, sino informar sobre la cloaca de la que provino (35). Su historia de vida se divide en dos etapas: la primera es la de un ser

abyecto perdido en la drogadicción y la delincuencia; la segunda, la del predicador tocado por la gracia de Dios, testimonio vivo de la redención en la palabra. Su redención acusa la intervención divina de Freddy Ángel, Walter De la Salle, José de Arimatea, (santísima trinidad en un solo hombre verdadero). Este, un esposito carismático dedicado “desinteresadamente” (al menos en principio) al cuidado de ancianos desvalidos y pacientes terminales. También llamado por Maturana el Joven Santo, depositario directo de la gracia del padre, quien debe a la generosidad del todo poderoso su paso de la alcantarilla al salón de té en vuelo directo y sin escala (37). Hijo de un Dios, inmune a las reacciones, pasiones y vicios humanos (75). Fundador del Ministerio de la Misericordia, por revelación de Jessica, su primera sacerdotisa, su María Magdalena. Un Ministerio fortalecido en el fanatismo cómplice consecuencia de la acción directa y desinteresada, la heterodoxia de método, la claridad del mensaje.

A la consolidación de la iglesia, denunciada por Maturana, sigue la superposición del pensamiento de empresa. Se da el paso del ministerio o la pastoral al emporio, a la expansión de la nueva fe abriendo nuevos oratorios evangélicos, fachada de franquicias u oficinas (73), a la estrategia de mercado basada en la teatralización del atuendo; túnicas rojas y amarillas hechas sobre medida (82), hasta convertirse en una secta de fanáticos con más de sesenta mil inscritos, espacio televisivo propio, centros de asistencia denominados *call centers* espirituales, además, cien mil ejemplares impresos de la doctrina. En el transcurso de la narración de José Maturana, redactor de la biblia del ministerio intitulada “Encuentros con seres atterradoramente normales” (141), puede verse el desmonte gradual de la idolatría tras comprobar que Walter de la Salle, el hijo de su Dios, el profeta de la nueva fe no es otra cosa que un metrosexual narcisista

con tendencias al homosexualismo y la pedofilia, “un falso mesías lleno de flaquezas y apegado a cosas banales y con una creciente egolatría” (122), verse incluso que su obsesión por la fortaleza física como fuente de equilibrio entre intelecto fe y realidad, es sólo retórica basada en hipocresías (74). La pérdida de la fe es absoluta al advertir la corrupción de la doctrina; en realidad, todo es una farsa. Se apodera de Maturana una sensación de vacío, de miedo frente a la ausencia absoluta de certezas, de ese algo en qué creer que representaba el Ministerio de la Misericordia que le arrastra hasta el suicidio (135). Ante la inminencia del naufragio se corre la suerte de hallar prácticas solitarias, que hacen las veces de tabla de salvación, ejercicios rituales oficiados al margen del desplome del Ministerio, en la periferia del desastre, de carácter intimista, se ofician sin aspavientos, se orientan hacia la observación de un nuevo culto: el culto de la lectura y la escritura.

Fue con la poesía que comencé a darle en serio un sentido a mi vida [...] desde esa época las cosas bellas me conmueven y me viene el llanto, lo hermoso me hace suspirar, me corta en dos la respiración, como si no esperara del mundo nada distinto de la basura y la truculencia; lo bello se vuelve místico y permite recuperar la creencia en las formas, en la posibilidad del bien y la tranquilidad, en suma, en la paz. La belleza por esos días era sinónimo de paz, ese espacio donde el espíritu [...] logra echar alas, tirarse al viento y verlo todo desde muy arriba (81).

El imperativo categórico de Maturana evoluciona, deja de consistir en la postración ignorante, en el servilismo a ciegas; su nuevo objetivo consiste en superar la ignorancia, ese estado de aletargamiento inane frente al cual desfila la vida sin que se perciba su complejidad. El recurso inmediato es la exploración de la historia contemporánea, reducida en este caso al extenso prontuario de barbaridades que compone la historia de la civilización, desde la existencia de Homero, la llegada de Colón, la caída de Tenochtitlán, pasando por la muerte de Bolívar, de Lenin, la segunda

guerra mundial, Hitler, Pinochet, el asesinato de Trotsky, del Che, Allende la revolución cubana, caída de Berlín (126). Este cúmulo de información implica para el personaje el acceso a un estado de conocimiento imprescindible a la percepción compleja del mundo. Curado ya de la ceguera que impone el fanatismo, Maturana renace a través del conocimiento de la historia, accede a la dureza del presente no por la vía del dogma; lo hace por la vía del saber, de la duda, de la reflexión y el reconocimiento del otro.

La vida real era pobre comparada con la vida de los libros [...] Yo estaba renaciendo todos los días al descubrir que este planeta coño de su madre era una vaina complejísima y llena de gente colérica y en estado de profunda irrigación que se la pasaba fajándose a bala y a ojivazo nuclear limpio, y al que no le gustara pailas, al pabellón de limpieza étnica o a las cubetas de ácido o si no póngase en cuatro y por el culo, con rifle belga y todo (125-126).

Con una idea clara, objetiva pudiera juzgarse, de la complejidad del presente y de la necesidad del Ministerio, se redefine en un solo objetivo los intereses del apostolado: “los otros” (136). Acto seguido, la escritura se centra en captar la rotundidad de la vida, en enhebrar narraciones, testimonios “buenos, contundentes y con gran capacidad de transmitir en pocas palabras lo grandioso” (138). “Encuentros con seres atterradoramente normales” (narración intercalada) es, en sí, una apología de la otredad, una exhortación vehemente a repensar los males del mundo bajo la tutela de una nueva doctrina filosófica y democrática, versada en el conocimiento exhaustivo de la historia, la poesía y la literatura; preconiza una ética distinta, didáctica e incluyente, capaz de tolerar la insignificancia de la inmensa mayoría sin demeritar por ello su existencia. “Conversación con un ángel en la calle 47”, “Respuestas a un discípulo con Aids”, “Las piernas abiertas de América Latina” o “Canción triste para los bisnietos de Kunta Kinte”, (subcapítulos integrados en la compilación titulada

“Encuentros con seres atterradoramente normales”), corroboran la importancia otorgada por Maturana a este único interés: la reafirmación de la vida en la otredad.

En cuanto a “La variante Oslovski & Flo”, la incorporación del relato al Congreso es simplemente la ratificación de esa apuesta inicial por la consideración juiciosa de la experiencia de vida simple; juzgadas simples, cabe la precisión, a razón de la poca resonancia que alcanzan aunque su desconocimiento no acusa falta de complejidad. Para entender la densidad simbólica del relato se parte de un símil: la vida es un juego de ajedrez. Pues bien, Ferenc Oslovski y Gunard Flo son un par de sujetos dotados de agudeza excepcional para el juego, podría achacárseles cierto virtuosismo en el desempeño y diseño de estrategias que los eleva a la condición de jugadores talentosos. La pregunta por formular es: ¿por qué individuos de esta condición, dotados con el talento que asegura una vida fácil, encumbrarse sin mayor inconveniente o esfuerzo, disfrutar de la plenitud que aporta al hombre la holgura económica y el reconocimiento, se inclinan por abandonar a media senda del éxito, por vivir en el anonimato una vida de bajo perfil? En eso precisamente consiste la variante, en la audacia suficiente para, habiendo analizado todas las posibles alternativas de juego, se ponga en jaque mate la vida útil, entendida la utilidad en la más banal de sus acepciones, y decantarse por el deleite de la vida simple, por la variante que permite el disfrute pleno de la existencia en el goce de caprichos elementales como el amor, la amistad, o la celebración de una partida de ajedrez en la playa sin más preocupación que el reflejo sobre el tablero de una vida modesta pero digna, cuya complejidad intentó descifrarse siempre en el silencio. Es esa la variante Oslovski & Flo, un jaque mate a la obligación de vivir grandes vidas.

La historia de Ramón Melo García revela a un pequeño comerciante justo, arrastrado por la vida al papel de justiciero movido por el rencor y la venganza. Dos cosas deja en claro su historia llamada “El sobreviviente” contada por Moisés Kaplan: La primera, no importa el rol que asumas frente a la vida, a fin de cuentas todos somos víctimas. De la violencia de afuera ciertamente, aunque en un plano abstracto y hartó más complejo, víctimas de nuestras más bajas pasiones. El miedo, la ambición desmedida, y la venganza, (por justa que se presente), condenan al eterno ritornelo de la violencia de afuera, y peor aún, al recrudecimiento de la violencia de dentro. Dos, la circunstancia que impone la realidad se aviene mejor si media en el proceso la razón: “Piensa profundamente en la vida y verás que no la pierdes [...], no importa si la vida se va tratando de entenderse a uno mismo” (236). Es esta la sentencia breve en que se condensa su filosofía de vida, en que se defiende esa actitud de búsqueda constante característica del personaje, de escudriñamiento incisivo de su mismidad. Si al final la búsqueda no conduce a verdades, al menos el desengaño aportará un margen de libertad.

Por su parte la historia titulada “Jardín de flores raras”, narrada en el congreso por Sabina Vedovelli (actriz porno) retoma inclinaciones estéticas más bien propias del surrealismo, (la dicotomía belleza y putrefacción), para explorar en la mitología del sexo, incluido el desmonte de tabúes e idealizaciones, la perversión del género. Las sociedades de hoy se desintegran en la observación de morales partidarias de la individuación y la entropía: “Esto ha cambiado tanto que ya a nadie le importa nada, ni siquiera las cosas más atroces. Me preocupan a mí, que soy de otra época” (279), concluye el personaje. Así, el humanismo, la filantropía, el altruismo, o cualquiera otra pretensión idealista se juzga anacrónica.

La experiencia de esta prominente figura del cine porno: reconocida, talentosa, bella, millonaria, etc., ofrece un punto de contraste pues su reconocimiento del mundo desde la perspectiva hedonista, es decir, que reniega de toda ortodoxia moral en aras del disfrute corporal pleno, tampoco es garantía de felicidad. Vemos como a la iniciación sexual del personaje se alinean sucesos infortunados que arrastran al abismo de una vida desastrada. A la violación, “analizada obsesivamente como un doloroso bautizo a la vida, prerequisite para ser realmente libre, realmente fuerte” (287) se sucede el requiebre de la autoconfianza, el deseo de venganza, de odio profundo más nunca el sentimiento de culpa. Aparecen acto seguido la desolación, el sentimiento de derrota, el vicio a modo de lenitivo: “Es realmente difícil vivir en este podrido mundo sin tener por lo menos un maldito vicio, ya que la realidad es cosa dura e inhóspita” (313), declara en su alocución.

Aun así, la postración es un estadio pasajero superado por Vedovelli a fuerza de voluntad, del deseo de hacer de la maldad del mundo y la dureza de su experiencia de vida un factor estimulante. El despertar obliga a formular, incluso después de la tragedia, las preguntas correctas: “¿qué es la vida?, ¿vale la pena vivirla?, ¿qué sacrificios se justifican en la vida y por qué?” (290), y el “fortalecimiento del carácter se afianza en la conciencia del significado de vivir en urbes despiadadas donde todos los universos entran en colisión” (292), en reconocer además que “la tribu es cruel y lo es de un modo particular para cada uno” (288), que el mundo en toda su extensión “sufría de úlceras y tenía dolores y las cosas que pasaban a otros cualquier día podían pasarme a mí” (314). Es su “necesidad de creer en algo, creer en que tenemos otra oportunidad” (295), la perspectiva que opera un viraje radical en su existencia inflige la dureza de carácter suficiente para superar las secuelas de la violación, dejar atrás su adicción y

encontrar en el cine el recurso de expresión más contundente de su idea del arte, del mundo y de la vida.

No se considera a sí misma, a pesar del consenso general que promueve la pésima interpretación de su filmografía, “una puta vulgar” (279). Su concepción del sexo es algo más artístico, por ende más complejo. La trayectoria sugiere una pornografía clásica, sin las aberraciones propias de tendencias sado, una inclinación marcada por el cine de guión capaz de expresar en situaciones eróticas poetizadas delante de la lente, la verdad del cuerpo, la cólera, el nihilismo o el descreimiento de la vida (306), también por el cine transgresor capaz de dotar de simbologías complejas la práctica sexual. Se define a esta concepción como pornografía de izquierda, entendida como tendencia vanguardista artífice del desmonte de prejuicios que reducen el sexo a sus expresiones más precarias: pecado, perdición destinada a la satisfacción del placer, a un impulso vital de carácter animal, o más miserablemente, a un producto de consumo de alta demanda. Si a pesar de las explicaciones de la Vedovelli no se conviene retirar el remoquete, será la suya la vida de una puta ilustrada, cuya dignidad y honra se legitima en “una vida que ha hecho del sufrimiento el más valioso de sus patrimonios” (33); y cuyo testimonio resuelve que la vida es sufrimiento, que pese al sufrimiento vale la pena vivirla; que todos los sacrificios se justifican por disfrutarla a plenitud.

3.4.1.1 Mujer y sexualidad; una alegoría del mundo y su dureza

Consideramos especial atención a este punto, la sexualidad como recurso estético expresivo, pues, desde nuestra lectura, es un recurso esencial al estructurar la visión de mundo dominante que articula la obra. No debe

entenderse simplemente como la metáfora que alude a la liberación sexual. Lo adecuado es asumir que alrededor de las sexualidades posibles se adelanta la fundación del sujeto, la reconstrucción de su memoria; de otra parte, una lectura crítica del pluralismo sexual permite la revisión de los hechos que han definido mentalidades y épocas. Para Santiago Gamboa, el análisis de los comportamientos sexuales de los individuos permite a su vez una crítica de los discursos políticos, institucionales, académicos; de los discursos en su totalidad adscritos a la degradación social general.

Aunque por declaraciones del mismo autor en relación con los autores que resultan definitorios en su idea de novela, la idea de sexualidad, tal cual se expresa en toda su especificidad, rayana en la morbidez del acto, puede familiarizarse con la idea buchowskiana del sexo, es evidente que detrás de su poética de la sexualidad, trasgresora, liberadora, fundacional, crítica etc., puede rastrearse una relectura de Bataille. Es a través del sexo, entiende Gamboa, como mejor se simbolizan los miedos, pulsiones, traumas, los deseos reprimidos, motivos y taras definitorios del sujeto. Es a través de la interpretación de la moral sexual como mejor se entiende la configuración de lo social, por tanto, es a través de la sexualidad como mejor se ilustra la evolución de las ideas. Así, aquello que de manera apriorística hemos convenido en llamar “degradación”, representada en el libertinaje, no es otra cosa que el cambio de mentalidad asociado a la evolución histórica de los individuos y de sus sociedades.

Es muy claro que en la narrativa gamboana se despliega a través de la presencia de personajes femeninos como Paula y Sabina Vedovelli, el cuestionamiento de la retórica romántica del amor, de la sexualización del amor (placer) en la época de la modernidad. Tales personajes pueden interpretarse desde dos perspectivas: la primera de ellas les ubica como el

recurso grotesco, oportunista o pragmático de un autor ampliamente sabedor de la aceptación masiva que temáticas sexuales alcanzan en el mercado; la segunda, como elementos de una lectura un poco más compleja que pone en entredicho los ideales del amor romántico, que sugiere las actitudes feministas frente a la decadencia de los mismos ideales que suponía ese tipo de discurso romántico, la actualización semántica del concepto y la lucha de género por desmarcarse de una moral caduca, machista que constriñe la vivencia libre de la vida sexual.

Gilles Lipovetsky, (1999) hace un recorrido en torno al concepto. Señala o sugiere al amor como una invención occidental que data del siglo XII. Durante seis siglos los ideales románticos difundieron clichés, estereotipos que supusieron la castración de la experiencia amorosa. Demandaban de la mujer comportamientos dóciles, sumisos, serviles. Fabricaron e impusieron la idea de la fidelidad y de la exclusividad, de la entrega absoluta por parte de la mujer mientras que de otro lado justificaban la actitud un poco más irresponsable, menos consecuente del hombre incapaz de corresponder a este tipo de entrega. En el siglo XVIII puede hablarse de una primera revolución feminista: a partir de la lectura de novelas románticas las mujeres estuvieron dispuestas a asociar amor y deseo, pasión, la entrega absoluta propia de la que hablaba el ideal romántico no era ya una imposición o una convención, un pragmatismo de carácter social. Incorporaron en su vida la posibilidad de elegir al depositario de sus favores sexuales, apostaron por ganar autonomía, independencia, inscribieron en el ámbito del amor una moral distinta de la moral pacata imperante.

Con el siglo XX puede hablarse de una emancipación total de la mujer, de una actitud totalmente liberal frente a la sexualidad. No se habla de una

negación propia de los ideales románticos, de un escepticismo pleno frente a la posibilidad de hallar el amor. No, este cambio de actitud implica la reescritura del mismo ideal (del amor verdadero, de la entrega absoluta) por otros medios. No es ya “Amar hasta perder la razón”, sino “Gozar sin trabas” (Lipovetsky 1999 23). Si en periodos pasados la sexualidad constituyó un tabú, con la liberación femenina definitiva fraguada y legitimada en la segunda mitad del siglo XX, la mujer demanda para sí la libertad absoluta en el desarrollo de su sexualidad. “En fin, las miras más radicales, preconizan la destrucción de los estereotipos sexuales, la abolición de la “prisión de género”, que aplasta las individualidades mediante las definiciones artificiales de la masculinidad y la feminidad” (24). Las nuevas lógicas imperantes en el mundo del capital rentabilizaron el acceso, legalizado, a discursos otrora censurados. El cuerpo desnudo, el exhibicionismo inescrupuloso, el carácter público del acto sexual, la pornografía y el erotismo (no importa su factura) desmitificaron el sexo, reescribieron el mito con el propósito de entronizarlo en la cúspide del mercado de consumo.

Las reglas del juego son otras. Amor es un concepto caduco, anacrónico e improcedente a la hora de enunciar el vínculo entre dos. No es ya ni siquiera un eufemismo; es en cambio, un término propio de la retórica idealista e iconoclasta, disfuncional en las narrativas libidinosas, en la estética lasciva y mórbida propia de las literaturas actuales. La sexualidad, sin diferencia de género, se asume como la práctica experimental cuyo propósito es llevar al límite la capacidad de goce del cuerpo. Ampliar con cada experiencia el umbral del placer. Se entrega sólo el cuerpo, se elude la promesa de un para siempre, la posibilidad del reencuentro depende estrictamente del placer que produce la contemplación del cuerpo del otro, el ingenio en la exploración del cuerpo ofrecido, el virtuosismo a la hora de

prodigar placer, de propiciar el paroxismo estentóreo que queda luego del orgasmo múltiple y repetitivo.

Si Gamboa habla de la dureza del sexo en un mundo duro se refiere a su carácter instrumental. Incluso a la modificación de su función expresiva. No significa tanto la anulación de la disimetría en los roles de género, la superación del trauma en que devino el prohibicionismo y el constreñimiento moral, significa, en toda regla, la descarga emocional orientada hacia la satisfacción del deseo y el impulso. A medida que el sexo se hace más corporal se despersonaliza. A la sublimación del placer corresponde la anulación del sujeto, la cosificación. Se prefigura el cuerpo como un objeto, se definen sus especificidades y los parámetros propios de su representación introducen un nuevo estereotipo en el universo social. Según parámetros previamente fijados, el cuerpo deviene oscuro objeto del deseo. Desde esta nueva lógica el disfrute usurpa el lugar del amor idealizado.

En nuestros días, las mujeres han desdramatizado ampliamente la libido; sus aventuras sexuales ya no implican el requisito del gran amor, y pueden dar rienda suelta a su deseo al margen de todo proyecto de futuro. Amores de verano, caprichos pasajeros, ligues de una noche, nada de ello resulta ajeno a las mujeres, y se libran a tales experiencias sin turbación ni culpabilidad (Lipovetsky 1999 31).

Las mujeres en la narrativa de Gamboa encarnan este tipo de actitud. Paula de *El síndrome de Ulises*, o Sabina Vedovelli de *Necrópolis*; sugieren la necesidad de una transición a raíz de la inviabilidad del amor idealizado. Con la modernidad y todas sus implicaciones en el ámbito de las relaciones interpersonales, la laxitud ecuménica que alcanza la moral consumista, viene el empoderamiento del placer sexual.

Contrario a lo que pudiera creerse no puede hablarse de una deshumanización tajante del acto sexual. Nada más humano, o nada más diciente de los perfiles actuales de la condición humana que esta búsqueda incesante de desfogue pasajero y carente de compromiso, nada más preciso a la hora de definir los modos de relación con el mundo o de percepción del otro que la práctica del sexo utilitarista, pragmático (conveniencia o compasión), nada más definitorio de la ideología dominante que el sexo por el sexo mismo, por el prurito del placer. En un espacio en que impera la censura, la deslegitimación del discurso, el control absoluto, el sexo constituye una alternativa bastante eficaz de comunicación. Luego de Freud, hemos aprendido que (incluso hoy) el análisis de los impulsos, traumas y comportamientos sexuales del individuo podrían ser la base del discurso ontológico explicativo de aquello que somos.

Cómo entender el comportamiento de un personaje femenino (Paula) que emigra con el pretexto de terminar sus estudios en París, cuando en realidad lo que pretende es rehuir la responsabilidad de ser ella quien de término a una relación asfixiada por la monotonía y el sesgo de la moral conservadora. París, representa la posibilidad de anulación del compromiso, de la responsabilidad, la liberación de las restricciones que suponía pertenecer a una clase social conservadora de la Bogotá actual. La Paula ninfomaniaca, insaciable, experimental (sexo multirracial, antinatural, uso de otros recursos, relaciones lésbicas, tríos, orgias, prostitución, etc.) es el icono de una sexualidad libre, plena juzgada paralelamente desde dos puntos de vista irreconciliables. Desde la moral hipócrita y represiva es Paula una puta inescrupulosa; en las antípodas, es la mujer liberada, indiferente a la reputación que le confiere la sociedad mojigata y halla una justificación de sí misma en la autonomía que le representa la satisfacción de su deseo sexual.

En la misma orientación actitudinal podemos señalar a Sabina Vedovelli. Su incursión en el mundo de la pornografía, un submundo carente de valores, está muy lejos de significar la degradación del personaje. Significa todo lo contrario; ese acceso casi que accidental, azaroso, le permite reconocer en primera instancia estar en posesión de una belleza que funge como recurso. Se descubre a sí misma como objeto del deseo capaz de despertar el fervor sexual de los individuos, la adoración de las masas, su cuerpo y belleza como un recurso para salir del anonimato. En síntesis, en la exploración del universo de la comercialización del placer sexual encuentra un modo de comprender el mundo, de entender sus posibilidades, de darse un lugar.

Fijémonos en esta pregunta formulada por Gilles Lipovetsky:

¿Qué expresa la pornografía desde esta perspectiva? No tanto una moral de los placeres como una política del varón destinada a consagrar la dominación masculina mediante el artificio de prorrogar la imagen de la mujer puta, la mujer servil y vulnerable, la fémina estúpida, engañada, mero objeto de goce para los hombres. El malestar de las mujeres frente al porno duro resultaría de esas representaciones humillantes e infamantes del segundo sexo (1999 36).

Gamboa sugiere así, a través de sus personajes, la nueva identidad de la mujer. Dichas actitudes provienen de un proceso reciente, de objetivación de lo masculino, de la renuncia a la aceptación de roles pasivos o de imaginarios tradicionales, de equiparación de los géneros y de la fundación de un nuevo erotismo femenino caracterizado por la transgresión irrevocable de todo lo prohibitivo.

Para Lipovetsky las especificidades de la cultura de masas, los entornos que propicia el afianzamiento de la cultura de la comunicación han dado al traste con códigos anacrónicos hoy ya irreproducibles. “La época actual sugiere el advenimiento de una nueva *Eva* y el adiós definitivo al *Don*

Juan” (1999 45-60). Según el mismo autor, la época y su exigencia ha desteatralizado, desvirilizado el escenario de las pasiones afectivas. Al hombre no le corresponde ya el papel protagónico a la hora de buscar la relación. Los tiempos son otros, puede decirse, sin duda alguna, que la revolución cultural que significó la universalización de la comunicación produjo, al menos en este ámbito, una equiparación de las posibilidades y las responsabilidades. Se establece un nuevo código seductivo que reconoce tanto a hombres como mujeres total autonomía y libertad de acción. Dicho código da más trascendencia no a la poetización del amor (al reencauche del ideal romántico) tanto como a su disfrute. En nuestra época nada seduce más que el desapego, el acceso al cuerpo del otro previa renuncia a las falsas hipocresías, a las histerias propias de los celos, la posesión exclusivista de la fidelidad, el deseo de propiedad.

En Gamboa la apuesta radica en la intención de deslizar nuevos interrogantes sobre los términos reales en que el control estatal y el prohibicionismo moralizante inducen comportamientos estereotipados, preconizan el determinismo mecanicista y la ortodoxia del sexo. Indaga, asimismo, la dimensión política que alcanza en el universo social la puesta en práctica de comportamientos, la sugerencia de nuevas libertades y sensibilidades basadas en un *ethos* individualista. El comportamiento de personajes femeninos nos mueve a deslizar la siguiente pregunta: ¿no es la resistencia frente al determinismo sexual una agencia cultural que obliga a repensarse los proyectos democráticos de las sociedades actuales? ¿Existe un ideal político trascendente en el cuestionamiento del poder a partir de la legitimación de una nueva ética sexual más equitativa, libre y menos prejuiciosa?

Frente al clima de intolerancia, de terrorismo sexual, de politización de la sexualidad la novela responde polemizando los modelos comportamentales propios de la liberación sexual en desarrollo. En sociedades históricamente machistas, en donde se hace más evidente la dominación masculina y el sometimiento muchas veces violento de la mujer, la emergencia y difusión vertiginosa del liberalismo sexual subvierten en su totalidad la infraestructura de las relaciones sociales.

Durante los años sesenta surge una nueva problemática que ya no contempla la sexualidad como el recinto sagrado de una propiedad privada, sino como una relación de poder entre los géneros, un dispositivo de esencia política constitutivo del orden patriarcal. Es a través de la sexualidad como el varón ejerce su poder sobre la mujer; lejos de reducirse a una función natural, el sexo aparece como el efecto y el instrumento del poder falocrático, como un punto de inflexión en las relaciones de dominio que los hombres establecen con las mujeres. Las leyes, las representaciones, la moral, la psicología, los roles relativos a la sexualidad, todo converge para asegurar la supremacía viril y la subordinación femenina (Lipovetsky 1999 61).

Ahora, los modelos europeos, el modelo norteamericano, y a su vez, el escenario cada vez más amplio de la igualdad de géneros ofrece a la mujer latinoamericana el referente que permite cimentar la réplica de determinados comportamientos. No obstante, no se asume simplemente como la imitación de comportamientos, es la inclusión de la mujer latinoamericana dentro de las ideologías que institucionaliza en el orbe mundial un discurso feminista que replantea constantemente los términos en que se da la democratización subyacente al proyecto de mundialización, y a la igualdad en la distribución del poder político en este nuevo orden democrático. No es, por tanto, la idealización de lo amoral, la vuelta de tuerca que justifica el libertinaje, la mistificación de lo mundano; es al contrario la inmersión del individuo en la nueva lógica del mundo.

¿Cómo asumir en Gamboa este planteo estético muchas veces tildado de pornográfico y a su autor de pornógrafo?, ¿cómo leerlo en un mundo social industrializado en que se saca rentabilidad de la omnipresencia de la pornografía? Sin duda la intención del autor no se reduce al aprovechamiento de un recurso harto aceptado en el contexto social, garante de la aceptación masiva del público: se debe, a la construcción de un tipo de recurso expresivo que le permite a Gamboa superar el tabú en torno a las expresiones con que usualmente se refiere el acto sexual. En su propuesta no existen límites de ninguna clase, su planteamiento es totalmente transgresor, va más allá de las restricciones de carácter social, ético moral que acompañan la concepción del ritual. Existe una transgresión en el sentido de raza, de clase social, de credo, incluso, una transgresión de carácter natural.

El acto sexual, anti-natura, es decir, la penetración anal, recurrente en la propuesta gamboana, supone una superación de todo tipo de tabú, asume lo excrementicio como medio de representación poética, no tanto de la decadencia humana como de la posibilidad de experimentar en este modo particular su sexualidad, la vivencia del último reducto de libertad. Si se piensa que este tipo de prácticas sexuales liberadas de toda racionalidad, que hacen del sexo un ritual desenfrenado en procura del placer, los personajes descienden hasta el límite de la aberración, la degeneración y la degradación moral; hay que tener en cuenta, del mismo modo, que estas prácticas sexuales duras (tal cual las denomina el autor) son en realidad la manifestación evidente del alcance de un grado de madurez de libertad plena que permite al personaje avanzar hacia un estadio diferente en su vida. No es un debate moralizante, ofensivo, obsceno, maniqueo desde la idea machista de poder y la réplica feminista de la impotencia. En realidad, pese a la utilización de la sexualidad femenina, del cuerpo de la mujer

como producto ofertado para instigar el erotismo masculino y el consumo, es la mujer quien domina, quien somete, quien controla. Ejemplos de esta nueva erótica de la sexualidad son Paula y Sabina Vedovelli. En síntesis, lo suyo corresponde a un tratamiento ideológico de la sexualidad liberada.

¿Cómo puede calificarse de pornográfico o degradante el acto sexual (en las condiciones descritas) en un universo en donde la realidad violenta da cuenta de la inexistencia de la moral, en donde los límites entre lo éticamente correcto y lo indebido han sido atomizados?, ¿quién define los modos de su representación o los grados de su irrepresentabilidad? Coetzee en *Contra la censura*, (2007 66-108) propone un análisis del estigma de lo pornográfico y los daños de la pornografía. La descalificación o la evaluación negativa de este tipo de desarrollos estéticos son vistas de mala manera en tanto suponen un ataque a los códigos éticos que rigen el mundo social de los individuos. La fuerza empeñada en la descalificación de tales desarrollos obedece a la necesidad de preservar intactos los tabúes: dispositivos estructurales que sostienen la cultura (creada por los hombres); mecanismos de control ideados por el sistema para constreñir al individuo. Supone la necesidad de sostener el tabú, sin importar cuál sea su contenido, como recurso retórico que garantiza la univocidad del discurso social: dichos tabúes pierden el control sobre la gente, y la cultura de dominación que respaldan resulta socavada. Para Coetzee, la función del artista, la tarea corresponde en romper tales tabúes, en resignificar los términos que hacen parte de tal lenguaje, en lograr modificar el lenguaje al punto que el tabú presuponga la posibilidad de una nueva alternativa de análisis del componente social-cultural.

Para finalizar diremos que a la pregunta en el epígrafe inicial (¿puede llegarse al fondo de una vida a través de la palabra?) debe responderse

afirmativamente. Ha de tenerse en cuenta que toda vida cercana tiene implicaciones en la propia, que cada quien se moldea a imagen de la circunstancia, la época y el origen. Que existe un vínculo indisoluble entre la realidad y la palabra, que la cultura se moldea por intercesión de la palabra. Digamos entonces que la palabra está en el centro de todo, y a su vez define los límites de nuestros modos de acceso a ese centro. Definida ya las relaciones entre palabra, sujeto y realidad, con el antecedente de la realidad percibida en toda su complejidad caótica y violenta, se añade que la palabra que alcanza más hondura es aquella que escudriña nuevos nexos, que replantea desinteresadamente los términos en que se redefine constantemente tal relación. Es decir, de la representación cruda de la realidad excéntrica contenida en la palabra literaria emerge la interpretación más lúcida de la complejidad del hombre y detrás de cada vida, por sencilla que esta sea, se esconde una verdad.

3.4.2 *Plegarias Nocturnas*. “No es una novela negra, es una novela de amor”.

Nos centramos ahora en la revisión de la siguiente sentencia: “Esta no iba a ser una novela negra, sino una extraña novela de amor” (2012 269). En esta declaración breve hecha por Manuel, (personaje principal) caben dos aspectos que trataremos a continuación. ¿Por qué la aclaración? El argumento se desarrolla en torno a la desaparición de Juana Manrique, joven estudiante de Sociología de la Universidad Nacional. El incidente desafortunado de Manuel, su hermano; quien agotados los recursos para dar con el paradero de su hermana es víctima de redes internacionales de tráfico de estupefacientes. Su captura, procesamiento judicial y posterior reclusión en una cárcel de Bangkok motiva la participación del Cónsul de

Colombia en la representación legal de Manuel, y por extensión, en la búsqueda de su hermana. Comprender la situación de uno y otro genera al interior del texto una serie de relatos, de memorias, desplazamientos en el espacio y el tiempo cuyo montaje final ofrece al lector el panorama de un país asesino, que liquida a bala o al dejar sin esperanza. En tal panorama, la sordidez nauseabunda que hace las veces de sostén del poder, permite un espacio en que se confrontan visiones antagónicas respecto del progreso del país, la universalización de la miseria y la deshumanización de nuestra especie.

Familia, iglesia, estado, escuela, la universidad, el barrio, la ciudad; el país en derribo agrupa (aunque sin formular un principio lógico de unidad) escenarios atravesados por la lógica del poder y el arribismo. Basados en lo representado por el texto, puede afirmarse que el nuestro es un remedo de patria, resquebrajada bajo los efectos que genera su obsesión. A pesar de la verdad incómoda que desvela la articulación de las historias, que aquello que aprendimos a llamar País es en realidad un narcoestado asesino creado a fuerza del salvajismo narcoparmilitar, cuya continuidad se garantiza cultivando violencia, corrupción y servilismo ignorante. ¿Qué actitud corresponde a un individuo consciente de sus circunstancias, frustrado en la impotencia al advertir la imposibilidad de un cambio social, e incrédulo de las letanías guerreristas que proclaman la abolición de los males del mundo (del mundo obrero quieren decir) en el ascenso del pueblo al poder? Quizá grandes esperanzas, medidas desesperadas, o plegarias nocturnas.

Se deduce de la actitud de Juana Manrique que no existe dignidad alguna en la contemplación pasiva de nuestra propia autodestrucción, o en la ira reprimida que se desata cada vez que comprobamos la complicidad de las instituciones al servicio del Estado, la mediocridad inane y general, la

indignación impávida frente a la política del engaño, la desinformación, frente a la paramilitarización del país; al desplazamiento, las masacres, las desapariciones forzadas, frente al terrorismo que existe al tildar de terrorista a la universidad y a sus estudiantes, los falsos positivos, etc. Antes que discursos críticos aprendidos en la Universidad y repetidos en cafés, tertulias y defendidos con encono a la hora de la mesa, antes que el activismo social, las marchas pacíficas o los tropes universitarios, la posibilidad de cambio radica en la acción directa; en la capacidad de filtrar el establecimiento para pulverizarlo desde dentro.

Si la sociología aporta a Juana la consciencia del mundo, es Monsieur Echenoz (extranjero, paciente terminal al cuidado de Juana Manrique, que hace en el texto las veces de consciencia práctica del mundo) quien abre los ojos respecto al carácter obtuso y poco práctico de su discurso, o de su actitud. Se deja divertir el viejo por la ingenuidad de quien cree que la solución a todo consiste en la evasión, en el cultivo de la inteligencia, en la sabiduría que hay en los libros (2012 194). Veamos, si, en principio, el imperativo categórico de Juana consiste en “escapar obsesivamente” (193), es Echenoz quien matiza dicha decisión. El episodio constituye un diálogo (en términos socráticos) con un viejo francés muy viejo con un conocimiento profundo del mal, de su historia, por lo mismo, desvelador de las debilidades propias de cada una de sus certezas (las de Juana); con el portavoz de una conciencia desfachatada y cínica, dionisiaca del mundo. El diálogo sugiere al personaje la inutilidad de su solución; “alejarse de algo que podría encontrar en cualquier otra parte” (201). En su refutación de los imaginarios de Europa, Monsieur pone en entredicho la idea de civilización. Dicha argumentación puntualiza que “en Europa no hay futuro, que Europa, como toda sociedad opulenta, cae por la pendiente [...] que el futuro es la periferia” (201-202), que Colombia más que atrasado y

violento es un país muy joven en busca de un lenguaje (202). Que Europa es producto de la violencia de siglos de guerras, que “la violencia es parte la cultura, de la Historia, de la vida de las naciones” (202).

Desde la óptica de Echenoz, la perversidad contemporánea se llama democracia. “En términos sexuales la democracia es una relación masoquista en donde el débil en actitud de sumisión ofrece el ano para evitar la confrontación” (203), ilustra Echenoz. Su cinismo se extiende incluso hasta el matrimonio, la monogamia, el feminismo y la moral bienpensante; en suma, estupideces fuentes de infelicidad. Habla de la misoginia como secuela irreversible del miedo: miedo a presenciar el desplome de esta sociedad machista en el delirio animal que suscita el erotismo femenino. “No hay nada que una mujer no pueda conseguir. El sexo es el arma más potente que hay sobre la tierra” (211). Recusa todo apego tanto ideológico como material, aconseja saltarse la norma, vivir en función del placer, la obtención del dinero que en últimas es lo que paga la libertad.

El legado dejado a su discípula cabe en la siguiente expresión: “No entres en ese mundo de insectos, Juana, porque tú eres fuerte e inteligente, tú sí puedes tener un destino propio. Si optaste por la libertad vas a ser un arma verdaderamente letal. Destrúyelos” (211-212). Es el diálogo formativo (si se quiere) con una sabiduría milenaria, que observa al mundo desde el umbral de la muerte inmune a la seducción de poder. De hecho, implica el acceso a una verdad: “El mundo no estaba hecho para la armonía y la bondad, sino todo lo contrario, para la confrontación. [...] La vida es un puto campo de batalla y hay que estar armado hasta los dientes” (212). Es la resolución final a que llega el personaje: “enfrentar al mundo con un

ímpetu incorruptible, con un determinismo tatuado incluso sobre la piel” (274).

La idea del diálogo no es la abstracción de una serie de directrices que orienten al sujeto en su participación social. No es interés del escritor la formulación de una literatura básicamente de denuncia o con pretensiones conductistas. La especificación de puntos de vista muy concretos que definen la visión del mundo de Monsieur Echenoz, como un legado válido a las generaciones venideras, pone sobre la mesa la resignificación de una ética civil hedonista, pragmática, contestataria coherente con las exigencias de escenarios culturales en donde las reglas de inclusión prescriben la violencia.

Ahora preguntemos, ¿de qué modo encaja el suicidio (entendido como salida lúcida y no una medida desesperada) en un proyecto estético que apuesta por la aventura del conocimiento en la exploración de otros mundos, en el fortalecimiento del espíritu desde la práctica agonista de la trashumancia? Existe entre Manuel y Juana Manrique un vínculo más allá del amor filial, o de la necesidad de protegerse de la maldad de la ciudad, de la infancia y de la familia (193), o un sueño de fuga nacido de la náusea compartida del mundo: “Ni mi hermano ni yo soportábamos esa atmósfera sucia” (199), el malestar opresivo que produce la certeza de la derrota: “Éramos parte de algo oscuro, triste, que ninguno de los dos podía cambiar. Fue lo que descubrimos y era eso lo que nos unía” (20). El sentido metafórico de la oscuridad resulta bastante obvio, no amerita una explicación; la angustia existencialista característica de los personajes surge tras la consciencia ganada del estado inalterable de su circunstancia compartida; compartida por todos. Como respuesta la suya es una lucha a muerte en pos de la libertad, de la superación definitiva de la miseria

inicial. Dicha batalla no conoce puntos medios, no tranza, no se aviene a concesiones y frente a la inminencia de la derrota se inclina por la muerte.

Declararse inocente, pese a las sugerencias del abogado, las súplicas del cónsul, la conciencia clara de la condena de muerte, es la forma en que Manuel refrenda su filosofía de vida, se mantiene incontaminado. La decisión del suicidio sin pensar en la agonía de terceros, sin el reencuentro final con su hermana, sin el miedo a la condena eterna de su alma, a la afrenta al agraviar la justicia de los hombres, sin la garantía del retorno a casa legitima la actitud trágica de quien ve en la libertad su único imperativo trascendente. Juana es símbolo de esa libertad tan anhelada. La búsqueda aunque señala en cada personaje orientaciones diferentes: la soledad, el silencio, la entropía contemplativa, la filosofía en Manuel; En Juana la jovialidad, la sagacidad, la desinhibición, la acción directa, la sociología, acusan idénticas determinaciones, sacrificar el cuerpo pero no el alma. Recapitulando su vida Juana arguye: “Fui su puta porque quise. Preferí venderles el cuerpo en vez del alma, que es lo que todos vendían en ese asqueroso país [refiriéndose a Colombia]. Todo el mundo menos yo, yo hice al revés. Les di mi cuerpo” (217). En Manuel el procedimiento se repite.

No obstante, y pese al énfasis que hace el autor en la definición del personaje en una especie de híbrido ético a medio camino entre el estoicismo, y el hedonismo pragmático la desaparición final de Juana Manrique es precedida por una decisión aparentemente arbitraria, inconsecuente con las decisiones hasta ahora sumidas por el personaje: si pensamos en primer momento que la decisión de Juana de rechazar los dos millones de dólares en pago de indemnización que supuso la muerte culposa de su hermano a causa de la negligencia de funcionarios públicos,

si esa decisión da pie para atribuir al personaje un comportamiento noble rayano en el idealismo, ¿cómo ha de interpretarse la actitud oportunista de duplicar el monto de dicha indemnización?, ¿cómo resolver el dilema? Intuimos una posible respuesta basados en dos datos: el primero de ellos remite a las enseñanzas del viejo Echenoz en cuyas doctrinas el idealismo desluzca siempre frente al pragmatismo: la práctica feliz de la libertad resulta improbable ante la carencia de dinero. Por tanto cuatro millones de dólares no son el precio que exige Juana Manrique por retractarse de una actitud ética defendida hasta el final de la novela; es por el contrario, la confirmación de una actitud ética pragmática empeñada en el logro de su objetivo trascendente: la experiencia feliz de la libertad absoluta para ella y su hermano: “Por Manuel y por mi hijo Manuelito, por los recuerdos y el dolor y para que mi niño, que es la continuación de mi hermano, viva otra vida y sea de otro mundo. No cónsul, no les acepté los dos millones. [...] Les pedí cuatro. Y le aseguro que me los van a dar” (280). Detrás de esta toma de decisión, inesperada, contradictoria de los principios que define Juana Manrique a lo largo del texto; se estructura en toda su complejidad la violencia de un estado de cosas que agrede al individuo a nivel de su más profunda esencialidad, la negación de sí mismo en beneficio liberación.

Nos permitimos llamar ahora la atención sobre dos aspectos esenciales a nuestro juicio: el primero de ellos tiene que ver con la revalidación de aspectos recurrentes en la obra de Gamboa. No obstante, y al margen de mencionar nuevamente las recurrencias temáticas, nos centramos ahora en la reafirmación de una línea de sentido, quizá principal, transversal a todas sus obras: es cierto que la trashumancia es el rasgo característico de su narrativa, pero gana aún más trascendencia al subrayar la ineficacia de toda maniobra evasiva de la hecatombe nacional pues el personaje al final de su periplo ha de reconocer en otras latitudes miserias idénticas. El otro

aspecto que debe anotarse está relacionado con la alusión a lo que puede significar ser escritor latinoamericano, ser escritor colombiano.

[...] de lo que podía significar en esta época extraña ser escritor latinoamericano y por si fuera poco colombiano, si es que eso tiene algún sentido, si eso significa algo en términos estéticos o es sólo un avatar que nos liga a una serie de paisajes, problemas y complejos, a un temperamento promedio y una historia más bien triste, a una realidad trepidante y a un modo de hablar, y eso trasplantado a la literatura, donde ser colombiano, para muchos, debería obligarnos a ciertos temas y sobre todo a ciertos tratamientos de esos temas, y por eso mi generación y las siguientes escribieron huyendo de eso, tratando de ser escritores a secas, y agregué que ser escritor, en nuestra región, era algo sumamente frágil y probablemente desdichado por la indefensión, el olvido y la miseria en que suelen envejecer y morir la mayoría de nuestros escritores, o por el hecho de que, pasada una línea de reconocimiento, se convierte en motivo de escarnio de aquellos que no han logrado cruzarla o la cruzaron hace rato y ven devaluado su logro por las nuevas incorporaciones, y ni hablar de los críticos la mayoría escritores o escritoras frustradas aunque como dice mi amigo Jorge Volpi, “un crítico literario no es un escritor frustrado. Un crítico literario es un crítico literario frustrado” (Gamboa 2012 153).

En el transcurso de esta argumentación se ha querido definir con cierta precisión problemáticas específicas del quehacer literario en el ámbito de la literatura nacional. La cita consignada nos trasporta nuevamente a la discusión sobre las relaciones que sostienen las nuevas generaciones de escritores con la propuesta estética de Gabriel García Márquez, las limitaciones temáticas y estilísticas que presupone ser colombiano, la actitud grupal de toda una generación de escritores que intentaron despojarse de la tutela del nobel, de las imposiciones estéticas y las normativas estipuladas en torno al modo y el alcance en el tratamiento de los temas. Finalmente, desliza una crítica sobre la ingratitud (si es que el término puede aceptarse en una argumentación crítica) con que se valora el esfuerzo de crear una literatura nacional y con ello participar de manera pertinente en la explicación de la extrañeza de nuestra época. Como colofón denuncia la intervención nefasta de una crítica destructiva basada en la envidia y el resentimiento.

¿Qué significa para una generación completa ser escritores a secas?
Gamboa explica:

Hay muchos escritores colombianos interesantes, y por supuesto, latinoamericanos, pero no creo que ser escritor latinoamericano sea muy diferente a ser español. Los españoles que empiezan a escribir leen a Onetti, a Volpi, Roberto Bolaño, Javier Marías y Almudena Grandes. Los mismos autores que lee un joven escritor mexicano. Hay muchos escritores interesantes en América Latina, también se ven muchos porque son 22 países. En Colombia, con esa situación tan terrible, se hace necesario contar con diversas versiones de la realidad, y ahí aparecen los artistas. [...] Cuando una sociedad sufre tanto necesita crear múltiples versiones de sí misma, y los escritores responden a esa necesidad⁶⁷.

Está claro que existe una conciencia basada en la “extrañeza” de nuestra realidad, pero más allá de eso el planteo implica la idea de unidad, del propósito colectivo que ocupa a toda una generación en eludir falsas responsabilidades y crear una literatura coherente. ¿En qué consiste este ejercicio? En entrevista concedida a Borja García de Sola Fernández por motivo de su lanzamiento en Chile de la novela *Plegarias Nocturnas*, explica Gamboa, que a pesar de esta pretensión autonómica de los nuevos escritores existen en la tradición literaria hispanoamericana e hispánica referentes que vale la pena considerar, por ejemplo dice Gamboa:

A punto de cumplirse seis meses de la muerte de Carlos Fuentes, icono del Boom Latinoamericano, Gamboa asevera que el autor de *La Muerte de Artemio Cruz*, "sigue un proceso de canonización muy merecido porque es un grandísimo autor. Era un intelectual de los que ya no existen". [Fuentes es para Gamboa], "literatura con mayúsculas" y que contrasta con lo que él considera "entretenimiento" y pone de ejemplo la trilogía *Cincuenta Sombras*. "Las editoriales, las librerías, la gente... confunden estas obras con literatura. Luego leen a Javier Cercas o Enrique Vila-Matas y se aburren.

En síntesis, gran parte de la responsabilidad en la incorrecta apreciación de la literatura, de la desviación de sus intereses recae en la intromisión

⁶⁷ Entrevista concedida a Ana Zarzuela y Luis García. Publicada en www.literaturas.com Recuperado 08-11-2012.

deficiente de un discurso mediático que banaliza el oficio. La suya es entonces una apología de la escritura intensa, cargada de personajes fuertes tal como declara en la misma entrevista. En consecuencia, personajes como Juana Manrique y El Cónsul estarán en su próxima novela basada en una exploración más profunda de sus respectivas psiques, en un interrogatorio exhaustivo pensado para conocerlos mejor, anticipa Gamboa. Si nos ceñimos al perfil axiológico de tales sujetos, la exploración de su psique permitirá al autor un planteo profundo de la realidad política nacional. Los juicios de valor defendidos por la familia Manrique, los argumentos opuestos incorporados por Juana a pesar de ser antagónicos recogen el sentir común de un pueblo polarizado en el ejercicio pasional (nunca racional) de la política. Los rifirrafes en la mesa a la hora de defender una postura y otra dilucidan las maneras que cada bando percibe la administración del estado y la puesta en marcha de la política de seguridad democrática: mientras para unos el nuevo plan de seguridad nacional propuesto por el partido uribista es la solución mesiánica al problema del país; para otros consiste en el ascenso del narcoparamilitarismo al poder.

Al respecto Gamboa afirma lo siguiente:

Con él [Uribe] hubo más seguridad, menos actos terroristas, pero hubo un aumento de la violencia invisible. Todo se polarizó: o eras 'uribista' o eras terrorista", [asegura a Efe] Y agrega: "Durante el Gobierno de Uribe hubo más desapariciones que durante la represión chilena", [aludiendo a la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990)].

En este mismo sentido el autor expresa:

Quería aprovechar la historia de los dos hermanos", explica Gamboa, "para contar un tema que es muy cercano a mí: la gente que sale de su país. En este caso, la mayor parte de la vida de los protagonistas transcurre en Colombia, pero el meollo final está fuera. A mí me gusta mucho el tema del viaje. Yo me he pasado la vida viajando, he vivido en cinco países y me gusta que eso esté en las novelas que escribo. La historia recordada sucede en Bogotá, pero la historia real transcurre en cuatro ciudades de Asia.

La Bogotá de *Plegarias nocturnas* es la Bogotá de los ocho años que transcurrieron entre 2002 y 2010, que es el tiempo en que Álvaro Uribe presidió Colombia. [Santiago Gamboa ya hacía tiempo que vivía fuera —estudió en Madrid y París, se afincó en Roma y viajó a India como diplomático—, pero cada vez que volvía le llamaba la atención la electricidad del ambiente]. "Yo quise que la adolescencia de los protagonistas de la novela pasara en esa época, porque fue en la que yo más sentí la violencia, no la de los tiros y los secuestros, sino la violencia invisible de la tensión entre la gente, de las familias que se dividían en dos, de los amigos que se marchaban para siempre dando un portazo. Nunca como en esa época la vida política entró en la vida privada de la gente de una manera tan violenta"⁶⁸.

La situación de cada uno de los personajes aporta elementos de valor al enjuiciamiento de las dinámicas políticas que afectan al país. *Plegarias Nocturnas* denuncia que en medio de las propuestas políticas adelantadas por el gobierno uribista se consolida en Colombia una atmósfera represiva violenta (harto más significativa en sentido abstracto como explica Gamboa) cuyas consecuencias se ilustran en el destino de los hermanos y el cónsul. Cada uno de los aspectos articulados en el desarrollo del argumento; a saber, el conflicto familiar que genera al interior de la orientación crítica, abiertamente antiuribista, de uno de sus integrantes, la consciencia del país político estructurada en los claustros de la Universidad Nacional, la prostitución como medio para infiltrar la corrupción estatal, el exilio, recrea un contexto en que se hace una radiografía de la crisis nacional cuestionada no a partir de la animadversión que genera en unos cuantos la perpetuación en el poder de Álvaro Uribe Vélez, la negación tajante de la democracia y demás implicaciones; el objeto de la novela es desvelar la verdad oculta tras la emergencia de una violencia casi que imperceptible, oculta tras las ideas de un estado social de derecho y políticas de seguridad democrática.

⁶⁸ Entrevista titulada "La literatura latinoamericana ya ha alcanzado la mayoría de edad". Concedida a Pablo Ordaz y publicada en el diario *El país* del 14 de mayo de 2012. Disponible en línea.

Las posturas frente a la historia política del país, la memoria, los compromisos propios del oficio de escritor, la vida y los otros, desvelan, los puntos de intersección de su proyecto narrativo con las líneas de sentido que caracterizan la *novela de la crisis* en Colombia. Salta a la vista la existencia de unidad de criterios en la elaboración de conceptos clave en la reorientación filosófica de la novela propuesta desde la novela misma. Si el objetivo final de la narrativa actual consiste en la afirmación vitalista del yo en medio de la miseria, se ha acordado de antemano el modelo procedimental más pertinente a la concreción del logro. En este momento del texto nos limitaremos a enumerar los conceptos en que se concreta la identidad de pareceres, a saber: toda literatura es comprometida y su objeto fundar un nuevo humanismo; la infraestructura teórico-práctica de dicho humanismo deviene filtro en que se depuran los intereses políticos, ideológicos, sociales, culturales del colectivo humano; y finalmente, toda literatura es excéntrica, el nuevo centro es la periferia.

3.5 Mario Mendoza. Entre la desesperanza y el grito vitalista.

Las palabras son como escudos que me protegen de la demencia.

*Escribir se vuelve tan importante como respirar.
Es un ritmo del espíritu, una cuestión de vida o muerte.*

Cuando descienes al infierno no puedes ser un turista, no puedes ir de paso. Tienes que experimentar en tu propio pellejo qué se siente estar acorralado y hundido en las más bajas condiciones humanas. De lo contrario estás mintiendo y eres un fraude (Buda Blues 258).

Escribe Mario Mendoza en uno de sus relatos “La primera Vez” que “la vida vale la pena sólo porque es posible elevarla al plano de la poesía, al nivel sublime de la literatura”. Queda planteado esto mismo en *El viaje del Loco Tafur*: “la vida en toda su magnitud, valía la pena y sería siempre una experiencia extraordinaria” (2003 96). Quiere decir con esto que corresponde a la literatura una orientación vitalista que es necesario explicar desde la vindicación misma del espíritu romántico, no importa que resulte anacrónico, o que con el tiempo se acuse al romántico de deficiencia lectora producto de la sensibilidad impresionable, atormentada por la locura, la pasión delirante y la muerte; por el horror, la nostalgia, el misterio y la duda; por el heroísmo infame y la oscuridad insondable. El poeta romántico abdicó siempre de la miopía positivista que ignoraba cuanto del mundo no cabe en explicaciones lógicas: no existe ningún anacronismo obtuso en continuar creyendo, aún hoy, que la complejidad de la vida toda no es reductible a la razón, a los sistemas racionales que repetimos luego de leer mal la historia de la ilustración.

El desconcierto que afecta al espíritu romántico no es producto de la corroboración de cada uno de los vaticinios apocalípticos contenidos en la filosofía o la literatura, los que hablaban de la universalización del nihilismo, de la anulación del pensar a raíz de la atomización de la verdad; de las profecías que denuncian el genocidio de la especie humana perpetrado impunemente por el capitalismo consumista: la espiritualidad romántica no se afecta por la evidencia de la brutalidad progresista, por las éticas que azuzan esta degradación de ahora, tan profunda como ubicua y moderna. El poeta romántico se estremece ante la trivialización absoluta de la vida y la muerte, ante la verdad que desvela comprenderlas en solitario y sin tutela, mientras la miseria encarna sigilosa desaconsejando aceptar la razón.

El poeta romántico no escudriña en pos de una explicación, exalta lo que hay de trascendente en cada experiencia para que sea el hecho mismo, y no las interpretaciones, quien defina su relevancia. Es su compromiso no renunciar a la actitud entusiasta de pensar lo más hondo para vivir lo más vivo. Se juzga con ligereza si se cree de él que es un sujeto atormentado, desconectado del mundo e instalado cómodamente en sus fantasías y veleidades, o el sujeto que vive de espaldas al mundo o que en su defecto cierra delante de él sus ojos para no adelantar la tarea de interpretarlo: el poeta romántico rehúye no el mundo tanto como las explicaciones que vician su experiencia. Sera siempre un anacrónico pues rechaza las versiones más actuales de un discurso positivista que da cuenta del mundo, un apóstata autoexiliado condenado a la soledad más profunda; la que se experimenta no en ausencia del otro, la que se experimenta en ausencia de certezas o principios, la de quien sueña, la de aquel que aun extraviado de la razón hace suya la miseria universal, se apropia de la experiencia del dolor desde donde legitima la existencia.

Proponemos a continuación una puesta en perspectiva de la obra de Mario Mendoza que abarca desde *Relato de un asesino* (2001) hasta *Apocalipsis* (2011). Posteriormente haremos un énfasis crítico en cuatro textos: *Satanás* (2002), *Los hombres invisibles* (2007), *Buda blues* (2009) y *Apocalipsis* (2011). Se busca de este modo comprender el alcance de categorías tales como: la violencia, el segregacionismo y la exclusión, la incomunicación y la resiliencia, el escepticismo y la desesperanza, también el modo en que matizan el grito vitalista por el que apuesta, a contra natura, Mario Mendoza en un universo decantado por la derrota y la resignación abnegada.

3.5.1 Su obra en perspectiva.

*In the shuffling madness
of the locomotive breath,
runs the all-time loser,
headlong to his death.*

(*Locomotive breath*. Jethro Tull)

Relato de un asesino o *El Viaje del Loco Tafur* (2001), está escrita en primera persona, se propone desde primer momento un yo poético que pretende a partir del ejercicio de recapitulación comprender el porqué de actitudes dictadas desde el inconsciente. Desde el momento mismo del pacto narrativo no interesa tanto el desplazamiento formal de un ángulo de focalización orientado a la narración de las eventualidades que afectan a un “ellos” como la reflexión orientada a la reconstrucción axiológica de un yo desde cuya verdad se redefine el mundo. La obra gana complejidad cuando el yo agente de la narración declara que no es su intención hallar una justificación de sus paranoias y pulsiones tanto como la racionalización de

su condición existencial; también cuando el testimonio de un presidiario condenado por homicidio desvela los perfiles de una personalidad común cuyos móviles no son otros que las distintas neurosis que genera habituarse a la realidad:

Mi celda es un cajón estrecho, mínimo, en el que paso las horas y los días leyendo y observando a través de la única ventana un cielo nublado y grisáceo que en muy contadas ocasiones permite la entrada de los rayos del sol. [...] He pedido un permiso especial para escribir y me ha sido otorgado. Hoy el guardia, con cierta gentileza, me ha entregado tres cuadernos de hojas rayadas, cinco lápices, dos borradores blancos y suaves, y dos tajalápices metálicos que dejan las puntas finas y afiladas. Sé que contar mi historia no será fácil. Los extraños hilos que me condujeron al crimen, al asesinato vil y despiadado de una persona se remontan en el tiempo a los primeros años de mi niñez, cuando supe que yo estaba llamado a cumplir un destino oscuro y fuera de lo común. Ahora que puedo verlo todo hacia atrás como quien revisa una película en una videograbadora, me queda claro que sin darme cuenta fui armando palmo a palmo el edificio de mi desgracia. Tejé con precisión milimétrica la red del infortunio y la fatalidad, y el final, como era de suponer, fue mi propia destrucción. (2001 11-12).

En esta obra se atribuye a la escritura no una obligación literaria sino un móvil intimista muy propio de la concepción romántica de la literatura. La conciencia que narra se despoja de la imagen de Narciso o la del intelectual enamorado de sí mismo, es plenamente consciente de que no escribe una gran obra; simplemente concibe la escritura como un gesto capaz de aportar al narrador un poco de paz interior; es una especie de catarsis, de purificación, de limpieza psíquica.

[...] debo reconocer que la única tranquilidad que calma esta angustia y esta ansiedad que mortifican mis nervios es la de la escritura, la de ir renglón a renglón abriendo el corazón y vaciando el cerebro. No dudo ni por un segundo que sin esta magnífica posibilidad de escribir, mi espíritu no soportaría la presión y sería presa fácil de las fuerzas avasalladoras de la locura. Las palabras son como escudos que me protegen de la demencia (2001 71).

La historia del Loco Tafur prescribe un estadio inaugural, iniciático, en que la conciencia adelanta análisis introspectivos en que reconoce sus flaquezas. Corresponde a esta autocrítica el fortalecimiento del cuerpo y del espíritu, la supresión de todo vínculo, de toda fragilidad, en aras de la dureza de carácter necesaria para afrontar el mundo de afuera como el mundo de adentro.

La adecuación al mundo produce una sintomatología comprensible sólo si se revisa en detalle la formación del sujeto. En este punto es inevitable establecer conexiones con autores como Goethe, Proust, Salinger, Musil, Coetzee, Rosero Diago. Sin embargo, el guiño literario más notorio (por lo que respecta a lo que pudiera denominarse la educación sentimental del Loco Tafur) nos remite a la obra de Hesse; Emile Sinclair (Tafur); un sujeto débil consciente de su flaqueza, odiador de la detestable debilidad del género humano que llega a repudiarse a sí mismo; víctima de la brutalidad de los otros. Demian (Bruno) es quien abre las puertas de un nuevo mundo, quien enseña a Tafur que la fortaleza de cuerpo y espíritu es indispensable en una sociedad en donde se impone la sobrevivencia de los más fuertes. El fin de la era de la fragilidad, como lo denomina Mario Mendoza, es ubicable con exactitud en el calendario, coincide invariablemente con el reconocimiento de la brutalidad de la existencia, de la miseria inhumana en que se vive, de la abyección universal y de los mecanismos o recursos para soportar sus embates sin salir perdedor.

En un segundo momento las reminiscencias literarias, concernientes a la dualidad indisociable que define al individuo, nos remiten directamente a la obra de Edgar Allan Poe, Natanhiel Hawthorne, y Robert Louis Stevenson. Todo individuo se ve habitado de manera inconsciente por una dualidad (bien y mal) que se desdobra en ese ejercicio ineludible de aprehensión del

mundo. En torno a figuras como Berenice, William Wilson, Wakefield, Jekyll and Mr. Hyde, propone Mendoza un análisis de la conciencia dual del sujeto. Comprender los términos en que se adelanta la pugna entre estas dos instancias constitutivas de la personalidad, (totalmente independientes una en relación con la otra, diferentes hasta la contradicción) implica un reconocimiento de las alteraciones que genera las alucinaciones producto de viaje a otros mundos: al otro costado de la realidad, al mundo de abajo, al de los infiernos. Es, como en el caso de Wakefield, auto-expulsarse de sus hábitos, el “yo” que se hace consciente de su identidad, de su singularidad al salirse del sistema para poder reconocer, a decir de Mendoza, que “cada individuo es habitado por fuerzas descomunales que le impiden cualquier principio de ubicación” (2001 54).

Según anuncia Hawthorne en el segundo párrafo de su narración, el incidente por simple que parezca, dada la personalidad pasiva del personaje, apela a la comprensión general de la humanidad. El autodestierro permite ver diferente al mundo pues opera en Wakefield una transformación moral. Wakefield es sólo el recurso a través del cual se ejemplifica cómo una influencia ajena a nuestro control nos maneja inflexiblemente en cada acto, y trama las consecuencias en un férreo tejido de necesidades. De hecho la reflexión a que aspira Hawthorne se condensa de manera contundente en las líneas que cierran el texto: “En la aparente confusión de este mundo misterioso, los individuos están tan bien ajustados a un sistema, y cada sistema a otro, y los eslabones al todo, que con sólo hacerse a un lado un momento, un hombre se expone al temible riesgo de perder su lugar para siempre. Como Wakefield, puede acabar siendo algo así como el Paria del Universo” (Hawthorne 2007 131-140).

A través de Tafur se ejemplifican las consecuencias de dicha transformación moral, es a partir de su reconocimiento del mundo que se redime el viaje romántico; aquel que prescribe la experiencia dura como recurso válido de aprendizaje. El loco Tafur es el Paria del Universo, aventurero que acaba de nacer; su viaje es la travesía del vidente a quien no se le escapa detalle del mundo de afuera y su baile de máscaras. Cada viaje es auto contemplarse desde la vereda de enfrente, el pretexto para ahondar en el conocimiento de sí mismo, un recurso que afianza el fortalecimiento del yo. Cada desplazamiento es un periplo por la periferia de la urbe moderna, es la travesía hacia los círculos infernales de la ciudad industrial, un descenso a los pliegues más inextricables de la conciencia humana. En Mendoza el exilio es definitivo: no existe, a diferencia de Hawthorne, un hogar al que se pueda regresar. De hecho, la única alegría probable surge del dolor intenso que permite al “yo” ubicarse en el mundo (2001 56).

La experiencia al límite que desencadena el cambio moral en Tafur es la orfandad vivida en medio de las tumbas del cementerio de Usaqué. En este caso su aprendizaje es orientado por Valerio de Angelis, un ser espectral, místico, como sacado de lo más profundo de las tinieblas. Es contemplando “La hora de la verdad” (serie de retratos que muestran 25 rostros descompuestos, todos testigos presenciales de muertes violentas) que el Loco Tafur aprende que “No hay nada más saludable para el arte que reflexionar sobre la muerte. [...] que en el arte la belleza es funeraria, asfixiante, perversa; está ligada al mal y a la muerte [...] que el arte no es un procedimiento intelectual, sino una comunicación vital ligada a los avatares más crueles, sangrientos y desalmados de la experiencia humana” (81-89). De la mano de Valerio, Tafur racionaliza su condición de víctima impasible; testigo presencial de un ajuste de cuentas entre bandas criminales, reconoce que lo menos interesante es la corroboración tangible

de la violencia o del horror; el fenómeno trascendente es la pasividad indiferente con que se acepta dicha violencia. Para Mendoza “el sacrificado es en realidad el testigo-cómplice quien debe arrastrar la culpa, vivir en adelante con la muerte dentro. La lección consiste en constatar que la línea que divide la vida de la muerte es muy frágil y delgada, casi inexistente” (85).

La obra en sí consiste en el desvelamiento de la cara oculta de personajes como el padre Alberto, Mariana; la idealización de personajes como Valerio de Angelis, Ángel Castelblanco, personajes con el valor de colocarse estéticamente por fuera de las reglas establecidas, decisión que los arrastra a vivir de otra manera y sin quejarse, en la periferia, en la marginalidad. Hermes Socarrás, de quien se aprende la dureza de la vida, a vencer el sufrimiento y a exigirse más allá de los límites para ser superior a sí mismo. Ismael Buenaventura; el guía de quien se recibe el itinerario de descenso hacia los infiernos de la metrópoli, el consejo honrado de guardar silencio si no se es capaz de escribir una literatura en trance, como un médium, poseído por fuerzas innombrables (146), la orientación para afianzar la “segunda visión” imprescindible en su propósito obsesivo de escribir una obra limpia y auténtica (148). Aprender que a través de la introspección se llega al conocimiento de sí y del mundo, que el artista es ante todo un vidente, y que la videncia significa una percepción fuera de sí, más allá de los límites permitidos y aceptados. Incluso intenta el autor la redacción de una especie de recetario: “para acercarte debes primero alejarte” (177-179). “Escribir sin prisa, esperar el paso del tiempo que madura la narración” (192). “Que la vivencia intensa de los acontecimientos precede la reflexión y su escritura, que la palabra es la vía experimental que traduce los microsismos corporales que afectan al escritor” (209), “que su misión es la de construir una obra que fuera

testimonio inteligente de su tiempo” (293). En síntesis, que “toda escritura ha de ser febril y alucinada” (297).

Otro modo de justificar su literatura existencial profundamente vitalista está en que Mendoza cree que, al menos Tafur lo hace:

Sólo al revisar nuestra vida paso a paso tomamos conciencia de nuestros actos, sólo haciendo una profunda reflexión sobre nosotros mismos llegamos a entender por qué somos de una u otra manera, por qué optamos por esto o lo otro, por qué llegamos incluso a cometer acciones tan atroces como un asesinato a sangre fría (171).

Al finalizar el texto, la descripción cruda del homicidio, consignado en las páginas de su cuaderno, está asociada del mismo modo a la comprensión del hecho, de la esencia de su ser; igualmente asocia la experiencia vivida a pesar de su sordidez, y la escritura de la misma, con hacer de lo narrado un testimonio inteligente de su época:

Yo no había venido a este mundo para sacar a pasear lindos bebés a los parques ni para recibir medallas como el esposo feliz del año. Que asco. Yo era un artista, un vidente, y no podía descansar ni sería libre hasta no cumplir con mi misión: construir una obra que fuera un testimonio inteligente de mí tiempo. [...] ¿Qué diablos pasa aquí? Pero el tiempo de las palabras había concluido. Era la hora de la acción. El primer puñetazo la dejó en el piso con la boca rota y sangrante. Una patada en la mejilla izquierda terminó de aturdira. Luego me lancé a una serie de trompadas que le desfiguraron la cara y le abrieron serias hendiduras desde la frente hasta la barbilla. Fernanda no tuvo tiempo de saber lo que estaba ocurriendo y ello le impidió defenderse o correr para pedir ayuda. En su mirada vi sólo un instante de lucidez, pero la sangre, el miedo y la falta de aire no le permitieron contraatacar para salvar su vida. Mi embestida había sido rápida y efectiva. Dos patadas más en la espalda fueron suficientes para que perdiera el conocimiento. En el aire sonaban los potentes acordes de la canción *Locomotive Breath*. Fui hasta la cocina y agarré un cuchillo de acero bien afilado. Le rasgué la blusa con rapidez y hundí el metal en la boca del estómago. Luego descendí hasta la parte baja del vientre y metí las manos entre la sangre y los intestinos en busca del engendro que debía estar allí dentro, alimentándose y creciendo saludablemente mientras mi escritura se hundía en la agonía y la muerte. Yo pensaba encontrarme con un feto palpitante y quería abrirle la cabeza contra las paredes. Lo que hallé fu en renacuajo miserable,

una lagartija insignificante que reventé contra el piso en medio de una danza frenética y macabra (293-294).

Es este el testimonio, el carácter inteligente atribuible al mismo radica en que en torno a los comportamientos del Loco Tafur estructura el autor las bases de una psicología social. En esta se entiende la perversión del individuo, su inclinación hacia la maldad como consecuencia de comportamientos animales irreprimibles, de otro lado, también como consecuencia de un *ethos* social impuesto. La idea de culpabilidad, desaparece de las páginas del bogotano ante la presencia determinante del destino. Es en este tipo de concepción de la literatura, de la responsabilidad que recae sobre la figura del autor, que se sostiene el aporte y la singularidad de la obra Mario Mendoza. El epílogo ratifica la convicción inherente a su apuesta: “He trabajado duro en estas páginas, poniendo todo de mí, de día y de noche, con hambre, con frío, y creo que el resultado ha valido la pena: me han confirmado que soy un escritor, no hay nada qué hacer, aunque los caminos que me condujeron a esta vocación hayan sido nebulosos, enigmáticos e inteligibles” (297).

3.5.2 *Satanás* O el eterno retorno del mal.

A través de la presencia de cuatro personajes: María, Andrés, el padre Ernesto y Campo Elías Delgado, el autor adelanta un análisis metódico de distintas instancias constitutivas del universo social. Para Mendoza, la dualidad propia de cada personaje permite un reconocimiento preciso de las maneras en que el ejercicio de interacción social está mediado por el fracaso. Sin importar su extracción social, grado de formación educativa, intereses e inclinaciones, todos quedan expuestos (en distinto grado) a la violencia imperante. Este es el marco en que se definen y entienden los

comportamientos antagónicos definitorios de la personalidad. Huelga decir que la novela no reduce la complejidad de sus personajes al contraste de opuestos complementarios. Para el autor bien-mal son conceptos relativos que ganan interés si se matizan a partir de la teoría social. Cada respuesta es producto de una adecuación al mundo; bondad y maldad constituyen las dos caras de un proceso de adaptación social.

El padre Ernesto, apóstata de la fe cristiana no es un traidor perverso, es en realidad un cínico, crítico perspicaz de la religión católica. Su herejía consiste en cuestionar la legitimidad de los discursos que implantan dogmas. Duda, poco a poco se hace consciente de que la iglesia resulta impotente frente a la dispersión universal del mal, que su ministerio ha tergiversado los principios básicos del cristianismo primitivo para acomodarse a la lógica del capitalismo; en síntesis, que es una meretriz indolente al servicio del Estado. Desertar para el personaje es producto de incompatibilidad de orientaciones éticas, su renuncia es la manifestación clara de una actitud lúcida que descrea de la funcionalidad de las instituciones. Lo expone así abiertamente la obra: “Su “maldad” aparente es producto del cansancio y el hastío de las instituciones eclesásticas” (2002 251).

Pudiera decirse que la resolución final asumida por el sacerdote, es decir su renuncia irrevocable a la prédica hipócrita de un discurso en el que ha perdido la fe, y la posterior sensación de gozo absoluto y libertad que embarga al personaje, es el recurso a través del cual el autor deslegitima la demagogia de un ministerio basado en la mentira y el oportunismo avaro. Pueden asumirse como atenuantes del radicalismo en que incurre el padre Ernesto su desacuerdo frente a la pompa ostentosa que hoy distingue a la iglesia, su misoginia, su actitud enferma y delirante que seguía

promoviendo la crueldad y la violencia en aras de una moralidad inexistente (205), su actitud indolente (evasiva) frente asuntos que ponen de manifiesto la farsa de su ministerio, la estigmatización negativa del amor carnal, y finalmente, la sacralización solapada del dinero y el poder.

María (personaje del texto víctima brutal de la violencia urbana) es en realidad la síntesis del grueso de la población latinoamericana en estado vulnerable. Al margen de la lucha diaria, casi suicida, por escalar posiciones saltándose los obstáculos de la legalidad y de las éticas, María pone sobre la mesa el problema de la violencia y el machismo. Huérfana, hermosa, y miserable; con la vida por delante aunque sin la posibilidad remota de alcanzar sus ideales. Es una vendedora de cafés frustrada que ve en la maldición de su belleza la alternativa de salir a flote, de no dejarse aplastar por la miseria y la ignorancia. Tras la interpretación del personaje puede inferirse que esta, aparte de ser una sociedad violenta, corrupta y brutal, es una sociedad machista que ha hecho de la mujer depositaria de las vejaciones e ignominias dictadas por la frustración del género dominante. Se ve a la mujer como un objeto, su belleza es objeto de consumo.

El personaje de María, permite una revisión de las estructuras sexuales y de los esquemas que definen la situación de las mujeres en el universo de lo social. En este sentido las estructuras que expone la obra, por sórdidas que parezcan, son objetivas y permanecen asociadas a estructuras cognitivas desarrolladas en el seno de una sociedad androcéntrica. Pierre Bourdieu en *La dominación masculina* (2000) propone un modelo de análisis funcional a la interpretación de este tipo de diferencias de género. Frente al inconsciente androcéntrico, a las cosmologías androcéntricas y las visiones falonarcicistas predominantes que exaltan la virilidad física (en el acto

sexual pensado en función del principio de la masculinidad, y la relación sexual pensada como una relación social en que se basa la dominación), frente a la arbitrariedad en que se da la construcción social de los cuerpos, lo conveniente es revisar las distintas formas de resistencia que la mujer opone a la sumisión acostumbrada.

El problema está en que esa misma sociedad enseña que lo que no se puede comprar o adquirir por intermediación de la razón se consigue por la fuerza. Así, se ha hecho de la mujer el recurso que permite la exteriorización de las bajas pasiones del género masculino: la satisfacción de su virilidad, la obsesión de poder, de control. Llama la atención el modo en que la obsesión por dejar atrás la miseria, por salir de la pobreza anula todo conflicto ético (sexual) que pueda propiciar al individuo el desconocimiento de la norma. Es la revalidación de una ética maquiavélica que distingue socialmente a los fuertes de los débiles. La metamorfosis del personaje demarca estadios bien definidos: lo primero es la conciencia tardía de la miseria aplastante, de la resignación general; surge después la náusea que genera la resignación, el vértigo que precede el salto al vacío, a la definición del método, a la improvisación sobre la marcha con el objetivo claro de no dejarse aplastar por el sistema. Vienen después la satisfacción que genera la consecución de lo anhelado, la desaparición gradual de la culpa.

Consciente del funcionamiento del sistema María sabe que los extremos son viciosos, que en ambos lados de la escala social la hipocresía y la indiferencia instigan la violencia dominante. A las clases sociales sólo las distancia el lujo y la opulencia; en esencia son los mismos individuos arrastrados por idénticas pulsiones. En consecuencia el distanciamiento, la toma de distancia definitiva, la marginalidad es la alternativa más lúcida.

Su decisión es iniciar de cero, sin culpas, ajena a la frivolidad idiota del mundo, a sus complejos o imposiciones; vivir la vida con disciplina de asceta en el cumplimiento de su libertad y el moldeado de su vocación verdadera. Templar el carácter con una conciencia clara del mundo, con la certeza de que la justicia (del modo en que lo representa la novela) no existe, y que al menor descuido la violencia hinca sus dientes o te descerraja un tiro en la frente.

Andrés, (artista joven afectado por la presencia de una especie de sexto sentido que le permite advertir en el objeto de su obra la presencia del mal) permite advertir en las páginas de la novela uno de los intereses recurrentes y característicos de Mario Mendoza, es decir, la necesidad de todo artista por reinventar su arte, orientarlo en un sentido diferente del capitalista. La esterilidad inicial de Andrés, su decisión de apartarse del mundo es el estadio inicial de la exploración de un método. Toda exploración objetiva del mundo exige del arte y del artista su marginación, la autoexclusión. No puede evaluarse el mundo en su complejidad sin antes lograr cierto grado de inmunidad frente a sus intereses. No tiene sentido un arte miope, inocente e impávido frente a los acontecimientos más relevantes del mundo social totalmente sometido e idiotizado por las exigencias estéticas más rentables, preconizadas por la industria y el poder.

El artista no debe identificarse con los objetivos decretados por el sistema: “dinero, estabilidad laboral, comodidad, matrimonio, hijos; no negociar sus sueños a cambio de un sueldo o de reconocimiento” (2002 235). Su comportamiento no es del todo irresponsable. “¿Escapismo? ¿Evasión? ¿Y qué? ¿Es acaso fugarse de una cultura que a uno ya no le satisface, de una sociedad que uno desprecia y aborrece, es una actitud negativa y censurable? (235). Para Andrés está claro que debe aislarse de las

coordenadas establecidas, renacer: “y en este propósito el camino de Gauguin permanece intacto” (236).

Lo sensato es la marginación absoluta, el radicalismo, que tanto el arte como el artista sean conscientes de su responsabilidad social. A través de Andrés, Mario Mendoza defiende que el artista es una especie de iluminado. Portador de un don, es un privilegiado en que convergen todas las necesidades, aspiraciones y dolores del mundo. Su virtud no está al servicio del ego; se debe a los otros, al pueblo, a todos implica un compromiso ético y estético, social, político, etc.

El verdadero artista es aquel que va más allá de las murallas, es el aventurero que se atreve a indagar en la inmensidad de las estepas abiertas e incommensurables, y que cambia, en consecuencia, sus gustos, sus conceptos, sus formas de amar y de desear. El problema es que semejante lucha es agotadora. Vivir en el límite y en la diferencia cansa, agobia y genera un aturdimiento que impide cualquier tipo de equilibrio espiritual (236).

Campo Elías Delgado, no es tanto la metáfora del mal, su reencarnación más perversa como el recurso alegórico con que el autor expone toda una teoría genética explicativa de la violencia social. Si bien menciona de manera escueta el pasado del personaje, deja a las claras que no es un individuo, ex veterano de guerra afectado por el síndrome pos Vietnam, en realidad es el perpetrador de una lógica circular, el reproductor de la violencia que ha signado su existencia. Hijo de un padre suicida, de una madre adúltera y por tanto culpable del suicidio de su padre; soldado, combatiente de una guerra ajena, carne de cañón, veterano humillado por la sociedad, espectador mudo de las guerras del mundo, conocedor de los intereses y de los silencios comprados que desangran al mundo mientras revitalizan mercados y economías; espectador de la muerte, marginal, pobre, recurso prescindible y deplorable dentro de la escala social; profesor

mediocre, escritor frustrado, mal hijo, ángel exterminador que debe enseñarle al mundo que también existe el mal, que la vida no es sólo felicidad y lujo.

El análisis de los motivos que definen la orientación del personaje; su decisión final de aleccionar el mundo, de ser consecuente con sus convicciones alude a la culpa. En las palabras de Campo Elías, “se equivoca señora [a una de sus víctimas] todos somos responsables de lo que nos sucede a todos” (2002 268), se sugiere la hipótesis que atribuye la degradación social y moral que violenta al mundo como consecuencia de la distribución arbitraria de los roles sociales, del segregacionismo y la negación absoluta de los derechos.

La otra posición [expone el padre Ernesto] es aceptar que gente común y corriente es lanzada a situaciones extremas y delirantes como consecuencia del ritmo de vida que estamos llevando. ¿Me entiendes? Sólo importa el dinero, la clase social, nadie habla ya con sus vecinos, la familia está desintegrada, no hay empleo, vivimos en grandes ciudades y entre multitudes pero sin amigos y cada vez más solos. Hasta que alguien, como si fuera un termómetro social que mide la irracionalidad general, estalla, mata, atraca un banco o se lanza desde un puente. Si pensamos de esta manera, la responsabilidad de esos delitos es nuestra, de todos, pues estamos construyendo un monstruo que va a terminar tragándonos y destruyéndonos (159).

A Campo Elías Delgado la saturación lo mueve a adoptar ese tipo de comportamiento. Según la hipótesis propuesta, la suya es una actitud inducida, producto de la intolerancia que supone para el personaje aceptarse mediocre. “Ya no más de esta vida infame, llena de oprobio e ignominia” (254). Es esta su nueva consigna, la sentencia breve que resume su nueva filosofía frente a la vida, el heraldo de su nueva actitud ética, es este su nuevo imperativo categórico. El ardid que permite justificar su misión es aleccionar el mundo, darles a entender que el infierno es aquí y ahora, (265), que “La vida es también dolor y desdicha” (267).

El epílogo, una nota sucinta casi sin importancia, un colofón que subraya la poética anti-esperanzadora del autor. No se puede esperar nada. Colombia seguirá siendo el séptimo círculo, y Bogotá la ciudad del Flegetonte. Será siempre el mismo país desolado que sobrevive a punta de instinto, que lucha sin respaldo ni apoyo, sin subsidios, sin educación, en medio de una violencia enfermiza que enfrenta a todos contra todos, un país abandonado por el Estado, carcomido por el caos y la corrupción política y que se hunde cada vez más en el despeñadero del pauperismo y la indigencia (229). Según anota, el diablo anda suelto, impune, habita entre nosotros, es los otros. Seduce, y ha hecho de la ignorancia indolente el caldo de cultivo de la violencia. Transversal a toda su obra figura el interrogante formulado en una de las páginas de esta narración: ¿Qué es lo que pasa en este país que parece irremediablemente condenado a la ruina y la desdicha? (182).

3.5.3 *Los hombres invisibles*. De la otredad y la deslegitimación de Occidente.

El hombre que ha llegado al extremo de reconocerse a sí mismo en todos los seres, considera como suyos los sufrimientos infinitos de todo lo que vive. Se apropia así del dolor del mundo.

Schopenhauer.

La tribu de los hombres invisibles es el sueño de un mundo más allá de este mundo. Y soñar, en medio de la porquería que nos rodea, me sigue pareciendo válido.

Mendoza.

Es una novela ágil estructurada en torno a la dialéctica entre la crisis existencialista del personaje y la pulsión de un sueño de fuga y sus consecuencias. En estas páginas Mendoza renueva su apuesta por el radicalismo y la ruptura, la soledad y la desesperanza, por la exploración sensitiva de la miseria como antecedente del grito vitalista; elementos ya característicos de su prosa. Sin embargo, huelga precisar, lo más relevante del texto es su intención enfática por sugerir la otredad como génesis del cambio social; quizá la línea de sentido principal en el engranaje de toda su obra. Se preguntará el lector ¿cómo conjugar entonces actitudes que parecen antagónicas, cómo articular en un mismo proyecto narrativo la marginalidad nihilista del personaje y la alteridad altruista a que conduce su búsqueda, o esa obsesión casi morbosa por retratar la miseria abyecta y desesperanzadora, o la inclinación por la desolación y la desdicha, por la marginación alienante, cómo conjugarlos con la posibilidad de un grito vitalista? ¿Es posible, dadas las condiciones actuales de nuestra sociedad, imaginar un vitalismo existencial motivador de un nuevo comienzo en medio del equilibrio y el reconocimiento de los otros? La búsqueda que adelanta en la novela el personaje central ofrece un principio de articulación. Veamos.

A través de la posición de Gerardo Montenegro, Mariano Rodríguez, Simón Terchebanny⁶⁹, Jesús María Castelblanco y Fabio Acevedo

⁶⁹ Auto-referencia. Mario Mendoza habla de sí mismo como una joven promesa literaria medianamente reconocida en los círculos literarios de Bogotá. Pero de un día para otro sintió el ambiente artístico como un circo de mal gusto, mandó a todo el mundo al carajo y se vino para Buenaventura, consiguió una casita en uno de los barrios más miserables de la ciudad y se puso a trabajar por la gente, a organizarla para que exigiera sus derechos. Era a su vez autor de *La ciudad de los umbrales* y *Scorpio City*, novelas sobre Bogotá, duras, pesadas con una belleza cruel que implicaba una percepción artística desesperada, como si el autor, en cada página, estuviera permanentemente al borde de la locura o de la muerte. Entendí (y ese entender funciona a manera de justificación de su escritura) porque ese hombre había terminado huyendo de sí mismo para refugiarse en un barrio miserable de Buenaventura. Después de haber llevado una

(desadaptados sociales hermanados por la soledad incomprensida y la náusea frente al prosaísmo del mundo) se exhorta al reconocimiento autocrítico, a adelantar búsquedas que impliquen la puesta en perspectiva del proyecto existencial de cada quien. “De alguna manera, había un paralelo entre la historia de Fabio, la de Jesús, la de Mariano, la de Simón y la mía: hombres que hacen un corte definitivo para inventarse una segunda vida” (2007 294). Su actitud, evidentemente trágica, frente al mundo, se matiza a partir de encuentros y desencuentros que tienen lugar a lo largo de la historia. Jesús María Castelblanco es un antropólogo frustrado que pierde el sentido de la realidad en uno de sus viajes a la selva chocoana tras los pasos de Fabio Acevedo; discípulo suyo obsesionado con la idea de hallar la tribu de los hombres invisibles. Castelblanco es un hombre viejo y desmotivado, que sucumbe aplastado por el peso de la civilización. Fabio Acevedo, su discípulo, es un poeta maldito, impulsivo, veleidoso con una visión bastante elemental de la existencia: vivir es simplemente perseguir los sueños. Este último, representa para Castelblanco una segunda oportunidad, el pretexto para retomar la lucha en pos de los suyos.

Gerardo Montenegro, reflejo del fracaso de Castelblanco, idealiza el espíritu temerario y emprendedor de Acevedo quien se lanza a la experiencia del viaje siguiendo sólo la intuición. En torno a este destino compartido recrudece el dilema ético de Montenegro, llega a su momento más álgido tras la lectura del diario de Castelblanco. Un texto confesional en que Montenegro puede encontrar un sinnúmero de afinidades, por ejemplo: la presencia de preguntas idénticas, de las mismas renunciaciones, de la pérdida gradual de la fe y la esperanza. El diario asume el papel de interlocutor a partir del cual se reescriben los interrogantes de Montenegro.

memoria de la parte más dolorosa de la ciudad, sólo le quedaba, como opción final, la clínica psiquiátrica o el cementerio.

Castelblanco duda de su identidad, pregunta en las páginas de su diario: “¿Quién vivía dentro de mí agazapado esperando una oportunidad para sacarme del presente?” (2007 80).

Tras la reflexión que permite el paralelismo, Montenegro repudia su fracaso personal, viéndose a sí mismo como la efigie que representa la vida desperdiciada, reniega de la avaricia y el egoísmo:

Allá afuera en la calle, me esperaba una vida que ya no era la mía. Sentí unos deseos incontrollables de alejarme de ese hombre que se llamaba Gerardo Montenegro. Nada de lo que había hecho valía la pena. No tenía trabajo, mi madre había muerto en malas condiciones y mi padre estaba fuera de combate. ¿Por qué no irme? El sitio era lo de menos. No le temía a la tragedia, sino a la cursilería, al punto medio, a la banalidad que convierte cualquier acción en un ejercicio de superficialidad (2007 38).

Páginas más adelante agrega:

Me sentía solo, como si hubiera acabado de llegar de una guerra y todos mis parientes y mis amigos estuvieran muertos y enterrados. Mi vida me parecía triste, sin sentido, un recorrido lamentable para llegar a ninguna parte, una carrera absurda en la que había ido perdiéndolo todo y en la que no se veían la meta, ni los otros competidores, ni la recompensa final. Lo peor era que esa sensación de fracaso me llevaba a tener compasión de mí mismo, y me disgustaba ese sentimiento en el que yo desempeñaba un doble papel: el del pobre impotente que ve a otro sufrir y no puede hacer nada por él, y el del hombre humillado por las circunstancias que es incapaz de sobreponerse a ellas (122).

Montenegro, es, en suma, un personaje a quien la vida enrostra brutalmente el carácter efímero de todo aquello que considera suyo: toca fondo. Esta experiencia al umbral, la desposesión absoluta de todo cuanto permitía soportar la existencia (en un periodo de tiempo relativamente breve) lo lleva a replantearse su vida, a denigrar del guión mediocre que le ha correspondido interpretar, a repudiar el carácter innoble de su sufrimiento y

en consecuencia a preguntarse por el sentido de la misma. ¿Sería capaz aún de inclinar mi vida hacia el riesgo, la incertidumbre y la aventura? (39). Ahora, la desesperanza, proporcional en el personaje a la conciencia creciente de su existencia mediocre, le sumerge en estadios prolongados de abulia existencial, cuando no de rechazo a las rutinas que definen sus costumbres.

No es un personaje cuya conciencia trágica del mundo se distinga por su carácter inédito, en realidad es el reflejo de actitudes agonistas y trágicas rastreables en personajes como Rimbaud, Gauguin, y Artaud, cuya alusión reiterativa en las novelas del bogotano define la simbología en torno a la búsqueda que adelantan sus personajes.: “No había entonces en Gauguin, en Rimbaud o en Artaud un mensaje secreto, una misiva que nos indicaba un mapa, una ruta posible para escapar de la decadencia y del fracaso de nuestra cultura? (2007 235).

Para Mendoza tal búsqueda se orienta hacia la refundación del sujeto, la exploración de sus bases ontológicas; y, si bien cada búsqueda es individual, no deja de acarrear consecuencias que operan en beneficio de la cultura. El conocimiento profundo de sí mismo, de sus límites aunado a la posibilidad de abrirse a nuevos mundos y a otros, emerge como la alternativa más clara de resolver el problema de la violencia general: ¿Qué hay ahora más allá de mí mismo? Los otros. Me hace falta alcanzar ese último recuadro, estar entre los demás, gozar de su compañía, servirles, colaborar, saber que no estoy solo, que no soy la clave de nada, sino que hago parte de un todo que me complementa y me engrandece” (287). “Los otros, lo importante son los otros. Nunca más caeré en la trampa del “yo”, del “mí mismo” (298).

Cabe precisar que en la estética de Mendoza (pese a la presencia recurrente del perdedor) no hay espacio para la derrota. La solución asumida por Gerardo Montenegro lejos de representar una renuncia producto del sinsentido y el fracaso que caracteriza su entorno, propicia la lección de abismo que induce a la fuga, a la exploración de mundos posibles como posibilidad única de redención. Esa desesperanza que incita a la soledad y la reflexión, condensada en los versos de Fabio Acevedo: “Los desesperanzados/ los eternos extranjeros/ los pesimistas irredentos/preferimos los rincones solitarios/ para reconciliarnos con los dioses/ que olvidaron nuestros nombres” (2007 109), es condición imprescindible para la ruptura radical del personaje con el mundo. Montenegro, decide ser un perdedor a la fuga, claro está, en su acepción más poética:

El perdedor es por lo general un individuo complejo, rebelde, sinuoso, que ha decidido alejarse del rebaño, y las demás ovejas no le perdonan esa actitud y tarde o temprano terminan atacándolo y haciéndole pagar muy caro su deseo de mantenerse al margen. En el fracasado hay una alta dosis de poesía que en el triunfador se transforma en mansedumbre y aburrimiento (164).

En primer momento la búsqueda toma visos de introspección psicologista. Un viaje hacia adentro que lleva a la confrontación consigo mismo, que permite el crecimiento espiritual producto de la dureza de la experiencia, el afianzamiento de la capacidad crítica. Dicho periplo permite concluir:

No somos el centro de nada, ni Dios nos hizo a su imagen y semejanza. Somos animales insignificantes que desarrollamos una inteligencia perversa para subsanar tanta fragilidad, y que en el fondo de nosotros mismos hemos guardado un resentimiento criminal que lo expresamos cada vez que podemos [...]. Somos los señores de la destrucción, los auténticos jinetes del apocalipsis (262-263).

En paralelo a esta exploración exhaustiva de los aspectos que afectan su yo esencial, Montenegro cuestiona prejuicios sociales y culturales que afectan al colectivo.

Con todo, la de Montenegro es una fuga incierta, sin objetivos claros, sin posibilidad de llevarse a buen término, consiste en la búsqueda de algo inmaterial, irreal; tan abstracto como los sueños mismos. “Era como haber emprendido un viaje en busca de la aurora boreal o del arco iris [pero que se justifica pues] lo importante no era el punto de llegada sino la fuga en sí” (2007 173). El destino era indiferente. “Daba lo mismo. Lo que él [ellos] quería [n] era desaparecer, emprender una aventura insensata que lo[s] condujera a una zona de sí mismo[s] donde pudiera[n] morir y renacer convertido[s] en otro[s] hombre[s]” (165). La decisión es taxativa: “me largo de una vida miserable que me oprime con sus nimiedades insoportables [...] mañana mismo nos vamos en busca de la selva, nos vamos detrás de los hombres invisibles” (165).

Dicho corte definitivo se justifica en la percepción de la ciudad como el espacio de la opresión represiva:

¿Quedarse en medio de ciudades hostiles, conviviendo al lado de multitudes anónimas y agresivas, aplastado por un empleo miserable y deprimido constantemente por la rutina inhumana de la vida contemporánea? ¿Qué de bueno había en eso? ¿Por qué permanecer en semejante infierno? No, lo que valía la pena y lo que era aún legítimo era escapar, buscar una salida, apartarse de las grandes masas y de sus costumbres alienantes e hipócritas. [...] Sí, salirse de las coordenadas establecidas seguía siendo un movimiento inteligente. (233-234). [Luego de esta reflexión declara el personaje]: “No me quedaría en Bogotá. La cultura que nos había tocado vivir me asfixiaba y me aburría” (295).

El escenario de la búsqueda contrapone el espacio de la ciudad y el espacio de la selva. El itinerario Bogotá, Buenaventura, Cali, Quibdó, La Selva, implica una rotura radical con su yo anterior; es la posibilidad de ver el mundo desde una lógica totalmente distinta de la que impera en la capital. Gerardo Montenegro: “quería ser otro hombre, experimentar, lanzarme a las aguas de un devenir incierto. Estaba hasta la coronilla de reflexionar, calcular, sopesar. No más ideas, ni planes ni conclusiones de ninguna clase. Lo que yo quería era acción, acción pura y rescatarme a mí mismo de la inmovilidad del pensamiento” (170-171). Es así como termina involucrado con Mariano Rodríguez, un viejo maestro sindicalista que promueve la lucha a favor de una educación digna libre de la corrupción política.

Desde el punto de vista simbólico la selva representa primero la contraposición a un orden que aliena:

En la medida en que el autobús se iba alejando de Bogotá yo sentía un cierto alivio psicológico, como si mi vida malgastada estuviera conectada de una manera perversa con la ciudad, o mejor, como si fuera ella, la ciudad, el origen velado de todas mis desventuras. Y al alejarme de esa urbe infame, estaba poniendo territorio de por medio entre esa madre maligna, esa hermana enferma, esa hija hipócrita, y yo. Era como cortar un lazo de sangre que nos ha hecho daño en el pasado y que nos ha impedido un sano desenvolvimiento. No me alejaba de unas avenidas, unos parques y unos edificios, sino de una sífilis hereditaria, de un cáncer, de un tumor que estaba esperando el momento indicado para liquidarme. Bogotá era una herida abierta, una llaga que supuraba flujos de pus maloliente, una dolencia crónica que me había mantenido embrutecido y casi postrado en la cama (167).

En el plano de lo físico constituye aquel espacio a partir del cual se puede elaborar un referente crítico sobre la violencia en sus múltiples manifestaciones. Estas formas pueden enumerarse: el atraso a que se ven conminados amplios sectores del país por el gobierno de centro, la exclusión, la lucha fratricida en pos de narco-rutas, la desatención plena de estas comunidades por parte del Estado, la presencia de ejércitos que

dirimen sus conflictos sin importar los riesgos que pueda asumir la población civil, las luchas de los sindicatos regionales por hacer valer los derechos del pueblo y las estrategias usadas por la fuerza pública para acallar las manifestaciones. En el seno de este contexto, el lazareto de Noanamá (espacio que representa en la ficción creada la redención del personaje) significa el espacio habitado por sujetos olvidados, desechados por la civilización a causa de su enfermedad. Aun así, es un espacio en el que predomina la igualdad, la hermandad, en el que se trabaja en aras de un beneficio colectivo. Noanamá es un espacio cuasi arcádico en que se subvierte la realidad de la civilización. En este mismo contexto, el amor que siente el personaje por Tehura, (mujer leprosa encargada de la administración del lazareto y el cuidado de los demás reclusos) representa la transgresión de todos sus prejuicios y miedos: “Tehura, una voz amiga en los infiernos, mi último grito de libertad” (276).

La introspección definitiva en la selva, guiado por dos guerrilleros que lo mantienen secuestrado (Chepe y El negro), es el estadio último de su viaje. Abandonado a su suerte extravía el rumbo, en el umbral de la muerte recuerda la promesa hecha a Tehura de regresar, la promesa de separarse de la civilización:

Me dije que la palabra civilización era tan fácil de cuestionar que no necesitaba palabras para ello, bastaba con tres o cuatro imágenes: unos niños buscando comida en un gigantesco basurero, una abuela africana agonizando de hambre con los moscos revoloteando sobre su rostro, un pájaro chapoteando entre charcos de petróleo o un enfermo psiquiátrico babeando al fondo de un manicomio. Si a eso llamábamos avanzar, progresar, la verdad era que la humanidad tenía un macabro sentido del humor (293).

En dicha circunstancia es bastante simbólico el pasaje que refiere el descenso a las entrañas mismas de la madre naturaleza:

Me deslicé suavemente en esa especie de piscina natural de barro y el efecto fue sorprendente: la composición babosa de la tierra me recordó la de una vagina lubricada justo antes del acto sexual, y entonces como si estuviera penetrando las honduras más femeninas del planeta, cerré los ojos y experimenté ese contacto brutal en todo el cuerpo (253).

Acto ritual que alcanza en el texto el significado de un conectar de nuevo con las raíces, recuperar la conciencia de lo que se es en realidad, un viaje hacia lo más profundo de cada quien para sopesar el valor de la experiencia acumulada. Un viaje en retrospectiva por eventos fundacionales de aquello que somos. Luego de esta experiencia se está listo para renacer. Luego del ritual ofrendado puede hablarse de una rotura radical con el yo anterior, con el yo heredero víctima del legado cultural recibido de la civilización.

Todas estas experiencias son claves en su decisión definitiva de huir, de consumir la fuga “prefiero mil veces morirme aquí a regresar a esa vida miserable y sin sentido” (220), declara Gerardo Montenegro. En el transcurso de la historia relatada, la conciencia problemática de Montenegro va resumiéndose en estas preguntas: “¿Qué diablos era lo que estaba pasando?, ¿qué carajo era lo que estábamos haciendo con el mundo y con nosotros mismos como para que la mayoría estuviéramos aniquilados y a punto de darnos de baja?” (16). “¿Qué debe hacerse para entender que el problema definitivo de la existencia no es económico, sino justamente el de darle sentido a esa existencia que parece vacía y banal?” (42). “¿Qué hay más allá de mí?” (261). “¿Qué hay más allá de nosotros mismos?” (286).

En el capítulo III del texto que lleva por título “Hay otros mundos” puede juzgarse que el ejercicio narrativo, en este caso, sea producto de la intención del autor por distanciarse de las temáticas típicas de la literatura nacional, o que escriba tentado por el exotismo; o que la suya sea una

novela con pretensiones antropológicas que opta por el recurso fácil de dar protagonismo a comunidades indígenas hasta el momento ignoradas, sin voz ni presencia alguna en la definición de la cultura. Una revisión incluso circunstancial permite apreciar, como ilustra la novela, que lo hecho actualmente en materia arrastra una motivación enteramente económica. Tras el esquema de la inclusión democrática promovido por la iniciativa altruista de la recuperación de nuestras raíces en pro de la identidad nacional y la unificación cultural se da un proceso de espectacularización de los ritos propios, de cosmogonías aborígenes, se subraya el carácter exótico de tales comunidades, se ofertan como rarezas los productos artesanales, se preparan paquetes turísticos que garantizan la experiencia original, inigualable de visitar comunidades aborígenes en el centro mismo de la selva etc. No puede negarse que su presencia se ha hecho más significativa. No obstante, la oferta de rituales seculares característicos de las comunidades indígenas que resisten los embates del progreso, no se corresponde con la posibilidad de conceder a sus comunidades una auténtica inclusión social.

Al margen de la validez de tales lecturas, anotamos, no obstante, que el aspecto más relevante de la narración incorporada está dado por el bosquejo de hipótesis ilustrativas de la decadencia de occidente y con ella, el señoreamiento del caos y la violencia en las sociedades plagiarias de sus modelos de organización. Desde nuestra lectura, para el narrador lo importante no es la existencia de esta tribu de hombres invisibles: “Como es de suponer, me importaba un cuerno si la tal tribu existía o no [...] Es más, si no existía esa comunidad de indígenas alejada de la maledicencia occidental (como era apenas obvio), mejor” (164-165), como la consideración de las razones que la ha llevado a mantenerse fuera del rango de influencia de la civilización occidental.

Veamos, en cierta medida cada historia añadida aporta información sobre ese mundo: la experiencia de Rosero, condensada en *Selva adentro*, crónica de su viaje, revela en detalle la ley de la selva. La de Joaquín Grimaldi, ex militante de la falange en la guerra civil española, exiliado que instala en la región de la selva un régimen del terror a beneficio de los grandes terratenientes, y Oswaldo Estévez, un cura entregado a su vocación señalado blanco militar como consecuencia de su intención desinteresada de extender el ministerio de dios, sin distinción de credo político, a los bandos guerrilleros instalados en inmediaciones de la selva, y Finalmente la aventura del piloto de avión extraviado en mitad de la selva con una cargamento de 500 kilos de cocaína que se limita a describir el tránsito apacible y desinteresado de los aborígenes bordeando la aeronave (habitada por el piloto) sin mostrar la más mínima curiosidad. La alegoría gana contundencia al considerar la teoría social subyacente que justifica el distanciamiento de la tribu de los hombres invisibles respecto de la civilización.

Si bien su presencia en el relato está siempre asociada a estados febriles de alucinación, al predominio de la sinrazón o a la imaginación delirante de quien enfrenta la muerte, la actitud de la tribu frente al mundo y frente al hombre blanco en general siembra dudas en torno a la predilección y favoritismo reservados a los modelos de organización social propuestos por occidente. Es claro que en torno a su desinterés tajante por los artificios y las preocupaciones de la cultura del hombre blanco, la relación mística que sostiene con la naturaleza, la fidelidad a la preservación de su cultura [definida a partir de descripciones idénticas dadas sobre la tribu a lo largo de cinco siglos], la actitud siempre altruista y desinteresada frente al hombre blanco [un sujeto siempre frágil que sucumbe ante el poder de la selva]; en torno a esa lucha de resistencia que les ha permitido durante

siglos permanecer inmunes a los males del mundo, su dominio absoluto del mundo que habitan, la observación de un sistema de reglas (que nos abstenemos de llamar éticas y morales) que garantizan la unidad y preservación de su cultura, y a pesar de su renuencia a la integración la actitud para con el hombre blanco, el autor representa la emergencia de un nuevo apostolado, de un modelo de organización que habla por sí mismo.

De modo paralelo al primer avistamiento de la tribu de los hombre invisibles Mendoza bosqueja una reconstrucción sucinta de la historia nacional: desde la misiva del Bachiller Fernando Hernández (1561) desertor de la expedición de Lope de Aguirre, sobreviviente de los episodios sangrientos de la conquista gracias a la intervención de la tribu, la crónica escrita por Sebastián de Palma en 1860 (integrante de la expedición Humboldt), que coincide con la presencia masiva de aventureros y comerciantes que se lanzaron de manera brutal a la explotación de la selva del Amazonas en busca de caucho, oro coca y amapola, hasta la inclusión de las aventuras de Santiago Rosero (1890), Joaquín Grimaldi (1942), y Oswaldo Estévez (1959). La intención, sin duda, no es la de exaltar la autoexclusión sino de ofrecer un panorama breve (aunque substantivo) que ubique en determinados acontecimientos históricos la posibilidad de explicar el asentamiento y la propalación del caos y la violencia. Aspecto que justifica la entropía a que apela la tribu aborígen. En otras palabras, se infiere que dentro de su visión de mundo auto-marginarse del orden mundial no es en este caso una determinación suicida, es por el contrario garantía de supervivencia.

Los hombres invisibles es, en efecto, la crónica de fuga de un grupúsculo de conciencias atormentadas que buscan rehuir la frivolidad y abyección mundanas. A partir de la recreación de los modos en que el orden mundial

desdeña la diferencia, el relato propone repensar la dicotomía civilización-barbarie a fin de revisar aportes concretos provenientes de la civilización progresista, también las consecuencias atribuibles a la estigmatización negativa de culturas (bárbaras) ajenas a la evolución del pensamiento a raíz de los avances tecnológicos y la industrialización del mundo. *Los hombres invisibles* pretende visibilizar en el plano de lo discursivo y cultural la presencia de sujetos anulados por la lógica del progreso, denuncia el sentido de injusticia detrás de la exclusión, asimismo sugiere la reestructuración del pensamiento, de la sociedad y de la cultura bajo la premisa de equidad participativa.

3.5.4 Buda Blues. “Una fuerza destructiva y dañina se expande a gran velocidad en las entrañas de la sociedad contemporánea”⁷⁰.

“Creíamos que sólo la literatura y el arte nos podían defender de la imbecilidad general”.

No puede hablarse de una evolución de la apuesta estética del autor, entendida esta como una derivación hacia otros intereses temáticos. *Buda Blues* (2009) representa para el lector de Mendoza la afirmación irrestricta de las líneas de sentido principales en su proyecto narrativo. El título sintetiza, en dos categorías, filosofías de vida afines a los intereses estéticos del escritor: por un lado el budismo (no a modo de imposición ideológica) como portador de una visión de mundo auténticamente humanista, consecuente con la resolución definitiva de los conflictos del mundo; y el blues, no a modo de queja; voz de un espíritu que se fortalece en la adversidad, género cuyas letras exaltan la victoria de quien vuelto de su

⁷⁰ Edición Seix Barral. 2010.

descenso a lo más profundo del sufrimiento encara el mundo con un vitalismo renovado: “qué es el blues sino un canto de vida en medio del martirio, la aflicción y la muerte” (2010 259). De hecho la dicotomía en el título alude a la refundación de una nueva religiosidad preñada de gratitud, afirmativa, atea, amorosa, sin culpa ni pecado, corporal, física olorosa, gustativa, sin cruces ni sangre, no bélica, femenina, popular; basada en el abandono del yo, en la alegría de un nosotros poderoso y resistente, en un himno en el que se evidencie toda nuestra energía frente al hecho de estar vivos, en donde el sufrimiento sea un motivo de fiesta, inmune al dolor frente a nada y nadie: eso es *Buda blues*, de este modo lo resume Sebastián en su misiva última.

En esta novela Mendoza despliega una crítica audaz a la incomunicabilidad en clave de la novela epistolar. El anacronismo de la misiva extensa redactada a mano, la conciencia ritual y agonista de la escritura de quien se vuelca sobre la página, imputan a las prácticas comunicativas actuales (con todo lo paradójico que resulte) cierta frivolidad elemental que le priva de la más mínima trascendencia. “En una época en la que nos enviamos mensajitos insulsos y superfluos por internet, ya es inusual sentarse a escribir de este modo durante días enteros, para conducir al otro al centro mismo de nuestro corazón, para llevarlo de la mano hasta lo más profundo de nuestras ideas y nuestros afectos” (2010 41). Aunque Mendoza en esta oportunidad parece ajustarse al esquema: La historia del personaje inconforme con su vida, la adopción gradual de una actitud inclinada hacia la ruptura radical, el viaje y la aventura como exploración de nuevos mundos y un nuevo comienzo, debe subrayarse que la afirmación del individuo en medio de la marginalidad y el conocimiento profundo de la miseria, esta vez depende estrictamente de la comunicación, en este caso, en el más primario de sus reductos.

Buda blues retoma los lugares comunes de la ciudad de Bogotá cuya densidad simbólica constituye un recurso estético recurrente. Esta posibilidad permite al autor centrarse en la trama psicologista, en el análisis del desequilibrio que genera en Vicente Estévez, encontrar en su tío Rafael, la carnificación de una quimera: adelantar una vida libre rayana en el radicalismo y la anarquía. Un ejemplo revelador que permite al personaje transgredir la miopía academicista, ir más allá de los límites trazados por la retórica vacía, deficiente en su explicación de la realidad. Explorar este camino le hunde por completo en la violencia, en la mentira aunque genera, muy a la postre, la necesidad de ir más allá, de extender su búsqueda de paz interior, de equilibrio hacia nuevas experiencias. Revisemos paso a paso la evolución.

Para Vicente Estévez, el reconocimiento del cadáver descompuesto e insepulto de su tío Rafael Estévez, en una pensión miserable en el barrio viejo de La Candelaria, desencadena una serie de desvelamientos que confrontan al personaje con la realidad de una existencia anodina vivida, de manera ingenua, bajo el yugo de maquinarias opresivas y alienantes. Su vida de pequeño burgués arribista, de profesor mediocre; recitador de teorías infundadas y de estadísticas que pretendían meter en cifras la miseria toda de una realidad social vista a medias. Reconstruir la vida marginal de Rafael, indagar las razones que le llevaron al distanciamiento, revelan poco a poco la presencia de una visión de mundo excesivamente lúcida, consciente de la trampa en el convencionalismo social.

Tras este suceso debe enfrentar la verdad: “que hasta entonces había sido un cobarde que le tenía miedo a sentir, a comprometerme, a luchar y que vivir implica dolor, sufrimiento, pérdida, abandono, impotencia, derrota pero que precisamente por eso la vida es maravillosa” (2010 125-126),

“que nadie escapa de una sociedad de control que tiene a todo el mundo vigilado y dominado, [...] que somos esclavos del capitalismo y la sociedad industrial” (113). La evolución se actualiza cuando surge en el personaje “un individuo deseoso de correr riesgos, dispuesto a todo, un hombre temerario cuya mayor cualidad era el arrojo” (126), “Cansado de estar en crisis” (230). Cuando se afianza en el personaje una actitud frente a la vida que cabe en la siguiente sentencia: “Quien pasa por la vida incontaminado y puro no merece haber estado aquí” (126). Su nueva actitud es consecuencia de constatar en el reconocimiento gradual de los barrios periféricos de Bogotá que la ley se ejerce solo en una vía, como un mecanismo más de control, como una forma de mantener a los oprimidos en su sitio. Que el orden imperante es de un capitalismo que está montado para machacar a grandes multitudes en beneficio de unos pocos (145). Luego del choque abrupto que representa para Vicente esta realidad se define a sí mismo como un hombre “harto de ver como el sistema continúa generando hambre, miseria y locura”, plenamente consciente de que la única forma de cambiar al sistema es “la acción directa, la oposición, la militancia” (130).

Un cadáver larvado, descompuesto hasta lo irreconocible, hallado en el escenario más elocuente de la miseria, el desamparo y la marginación constituye en *Buda blues* la efigie que mejor representa la lucha suicida en contra del sistema, las consecuencias de una conciencia crítica que destruye, e ilustra el único fin probable a una vida vivida en consecuencia. Dicha imagen despierta el interés de Vicente cuando resulta ser objeto de veneración de una tribu de hombres harapientos, corroídos por la indigencia, totalmente desposeídos de su condición de buenos ciudadanos, de sujetos civilizados observadores de la norma y la buena conducta, y aun

así arrogantes, de mirada altiva, en el rostro la mueca de prepotencia que delata inmunidad a los males del mundo.

Rafael Estévez, lejos de ser un individuo desechable, es en realidad el fundador de un nuevo credo que predica el descreimiento, la anarquía radical; es el líder espiritual de una horda de marginales que encontraron en sus enseñanzas los mecanismos para liberarse de la esclavitud consumista y la estupidez a que obliga el establecimiento. La intuición temprana, experimentada por Rafael en su juventud, de: “Estamos ciegos y es difícil percibir su efecto, pero ahí está, rondándonos, aplastándonos, embruteciéndonos. No pienso continuar bajo su efecto. Tarde o temprano escaparé de su zona de influencia” (2010 15), provoca una ruptura radical con el mundo, cuya única atalaya y vínculo parecen ubicarse en la segunda planta de una antigua librería de viejo sita en el centro cultural del libro en pleno centro de Bogotá. Ese distanciamiento irreverente de un mundo asolado por la estupidez (y sus consecuencias) halla forma y unidad al concretarse en una especie de teoría sociocrítica apuntada con pulso tembloroso en una libreta que llevaba por título *La cosa*:

Se trataba de una disquisición de unas cuarenta hojas, de un texto cuya exposición apuntaba a un centro muy claro: todo a nuestro alrededor está diseñado para embrutecernos, para mantenernos empantanados en una mediocridad afectiva, moral, política, intelectual, física. [...] A esa gigantesca maquinaria, a ese descomunal tinglado donde todo está preparado para que nuestras vidas sucumban y se hundan, Rafael lo llamó La Cosa. Como si se tratara de una entidad, de un ser vivo cuyos tentáculos están por todas partes listos a capturarnos y triturarnos. [...] Cuando cualquiera de las ramificaciones de La Cosa nos atrapa, estamos entrando entonces en una región cerebral de máxima estupidez, una región de la que no saldremos fácilmente. [...] La Cosa no sólo embrutece, también prepara a los hombres para la muerte, los adiestra, los entrena, los convierte fácilmente en asesinos. [...] El que no se doblega termina en la clínica psiquiátrica, en la cárcel, en el cementerio o en la calle, durmiendo a la intemperie y sin un plato de sopa para alimentarse. La pregunta clave es: ¿cómo revelarse a La Cosa sin terminar loco, preso, muerto o viviendo como un pordiosero? ¿Cómo estar por fuera sin que el sistema nos detecte y envíe a sus esbirros a meternos en cintura o a eliminarnos? Para

escapar de la fuerza gravitacional de La Cosa era preciso salirse de manera radical, en un movimiento contundente y certero, pero sin discursar, sin creerse el héroe, sin sentir ningún tipo de superioridad (34-37).

¿Cómo definir esa estructura abstracta a la cual se hace frente? En *Buda Blues* la realidad se simplifica a su componente más esencial: es decir, a la refriega sangrienta y desproporcionada entre dos bandos consabidos: los victimarios; otrora tiranos intocables, escudados en su despotismo amigo del Estado, y del otro lado, las víctimas, ahora sublevadas, alzadas en armas, de cuyo odio reprimido se nutren células de militantes fanáticos, con sed de venganza, que desmontan a trallazos los antiguos pedestales en que se encumbraba al verdugo. La síntesis más locuaz de un sistema regido por La Cosa es la que aporta una ruleta rusa agradable a los ojos de la clase dominante: “A ellos les gusta ese juego porque se trata de gente de éxito observando con alegría como se matan entre ellos los fracasados” (132).

Ahora, según la síntesis ofrecida por Vicente, el texto aparte de ser el manifiesto que sienta las bases ideológicas y filosóficas de una sana y necesaria anarquía, es una diatriba anti institucional, crítica y mordaz que ataca los focos de dispersión del prosaísmo materialista, a saber, la academia, la iglesia, el estado; todos partidarios del embrutecimiento general garantía del consumismo acrítico, promotores infalibles de estereotipos de dignidad, belleza y éxito social. El acceso inmediato a los objetos símbolo de su ostentación dispara en nuestra sociedad el arribismo inescrupuloso; y en su ejercicio, el segregacionismo clasista, el caos y la violencia en que se desvirtúa la civilización.

Al reconstruir la serie de eventos que dan pie a la redacción del manifiesto, lo que parece ser el relato de eventos tocantes a la auto marginación de un

sociópata incorregible resulta en realidad el desglose de hipótesis que entroncan con el episodio más negro de la historia nacional. Abarca la transición de la década de los ochentas a los noventas en que se acentúa en Colombia la violencia política, dibuja la cartografía de sus conexiones internacionales, ofrece una perspectiva diacrónica que se extiende hasta el 9-11 en New York, el 11M en Madrid, a los movimientos guerrilleros que luchan por una África nueva, a la teología de la liberación, el anarcoprimitivismo, las marchas antiglobalización alrededor del mundo. Como efectos de la propalación de la ideología contemplada en *La Cosa* se justifica el levantamiento en armas de la clase oprimida, se afianza una actitud guerrerista que no lucha por el poder sino por el desequilibrio del sistema. Se consolidan narcopolítica, narcoterrorismo y narcoguerrillas; se asesina en masa a los representantes de la U.P., brazo ideológico de las guerrillas colombianas; se asesina a Luis Carlos Galán Sarmiento, caudillo abanderado del nuevo liberalismo; se motiva la intervención de Pablo Escobar Gaviria en el recrudecimiento de la violencia que desangró al país. Las circunstancias anotadas ofrecen también una explicación del surgimiento del mito, de la instalación del referente Pablo Escobar en el imaginario de un pueblo que venera, con actitud devota, la templanza de un matón resentido que a fuerza de dadivas generosas a los menesterosos se erige a sí mismo leyenda popular, mártir catapultado a la cima del santuario nacional, el Robín Hood paisa: “un salvador de los pobres, un héroe que se opuso a los ricos y a los terratenientes en defensa de unas clases populares” (89).

Proyecto Apocalipsis, (plan de resistencia descrito en *La cosa*) consiste en la puesta en marcha de un neoanarquismo primitivista cuyas premisas son reductibles al siguiente decálogo: 1-El anarquista no quiere recibir ni dar órdenes, no quiere estar por encima ni por debajo de nadie. Quiere igualdad

siempre. 2-O luchas o callas. Ya no es tiempo de queja, se acabó el tiempo de las oraciones y los lamentos. Llegó el tiempo de la acción. 3-No es tiempo de la piedad o la conmiseración; lo es de la lucha, la astucia y el enfrentamiento directo con la opresión. 4-El poder no nos interesa en absoluto. Peleamos por una humanidad donde sean posibles la justicia y la igualdad, pero también combatimos por los animales, por los bosques, por los océanos. 5-Ataca la religión de la información; su interés principal es la dominación y la esclavitud del hombre contemporáneo. 6-La sociedad es mediocre, apesta: vive fuera de sus reglas. 7-La lucha armada es válida para oponerse a un sistema que hiede por sus altos grados de descomposición. 8-Todo es ilusión; el único sustrato que vale la pena defender, es la potencia espiritual de la vida que trasciende toda materialidad. 9-Se libre. 10-El arte es un crimen y el crimen es un arte.

El punto de contraste en la crisis existencialista de Estévez lo ofrecen Bárbara y Sebastián. Los personajes encajan en la descripción de individualidades sensibles, autoexiliados de una sociedad que agrede. Son itinerantes románticos, que subliman la libertad, vagabundos lúdicos condenados a la conciencia lúcida de la miseria universal, representan a su manera: “el nuevo holgazán errático que no encaja en el conjunto general”. (22). Bárbara, por su parte, representa, no un retractarse frente al propósito inicial del desapego absoluto; la aceptación última de su presencia en un proyecto de vida imaginado por Vicente Estévez, en compañía de Valentina y Joan Pereira, significa tres cosas: primero, la concreción de una paz espiritual hasta ahora negada, el alcance del perfecto equilibrio en medio de la adversidad de los elementos; segundo, la transgresión definitiva de su “yo”; y tercero, la puesta en marcha de herramientas que hicieran de sí mismo un sujeto prorresiliente, es decir, “un sujeto que aguante la presión sin perder su equilibrio interior” (232).

En consonancia con la afirmación vitalista pretendida por el autor, se incorpora la idea de resiliencia. Desde la perspectiva del artista, un comportamiento clave en sociedades marginales y caóticas. Esta consiste en la fuerza que impone la jovialidad por encima de cualquier adversidad. La clave está, según sugiere la narración, en la fortaleza que aporta la multiplicación del yo:

Aquel que es capaz de multiplicarse en otros hasta construir un nosotros es mucho más fuerte que aquel que se queda atrapado en la insignificancia de un yo. Uno de los grandes problemas de la vida contemporánea, con su individualidad excesiva, es que aísla a las personas hasta debilitarlas y muchas veces matarlas. La resiliencia es, entonces, la capacidad de resistir a ese aislamiento y de regresar a las viejas reglas de la tribu (233).

Sebastián, destinatario de las cartas, y quien termina involucrado en una serie de eventos que lejos de poner en riesgo su vida otorgan una perspectiva contraria a la del Estévez confuso e indeciso de las primeras páginas de la novela. Si bien este se decanta progresivamente por la acción violenta como último recurso de resistencia, Sebastián advierte a partir de su militancia fugaz en el budismo, que los efectos de una resistencia pacífica pueden ser más drásticos, eso sin exaltar el carácter digno e intelectualmente superior de los métodos que emplea. La resistencia violenta es el recurso de desesperados, y bien vista, constituye una negación tajante de los ideales que la impulsan. No puede sublimarse la libertad si se opta a través de acciones violentas que ligan al odio, a la venganza y, finalmente, al fanatismo exacerbado y criminal.

Para Sebastián, una salida digna y eficaz se encuentra en la enseñanza del buda; esto es en la observación de las cuatro nobles verdades y el óctuple sendero. No debe entenderse esto a manera de propaganda, o como incitación a nuevos fanatismos religiosos tras la sugerencia de que una

religión es mejor que otra; no. Si la intención de fondo es superar ese estadio en que predominan la violencia y el resentimiento a causa del materialismo, nada hay más consecuente que intentar entender las razones de *dukkha*, los medios para superarlo, e intentar recorrer ese sendero medio que sugiere el budismo, transitar paso a paso sus ocho senderos hacia la transgresión del sentimiento. La moraleja, si cabe el término, es que la adversidad no es un problema, es parte fundamental de la existencia, el problema es la queja (185). El problema no es el “yo”, no es el ego, es su sobrevaloración, es esa la raíz del sufrimiento (191, 192). La conclusión debida: “si quería de verdad desprenderme de ese yo tiránico que todo lo quería dominar y controlar, era preciso acatar entonces los vaivenes de la vida, los embates de un destino que, por fortuna, no podemos controlar y cuya máxima virtud estaba precisamente en la improvisación y en la capacidad para sorprendernos (194). Entender que el desapego es sólo probable en la certeza de nimiedad (197), y que la falta de ego te hace invencible, que el vacío es indestructible (198). Es esa la conclusión.

No se justifica, desde ninguna “razón” probable, la lucha sangrienta en pos de la libertad, de la dignidad y de la verdad. “No hay ninguna verdad por alcanzar. Tanto los apologetas del sistema como los que se oponen a él están atrapados en el mismo sueño, en la misma falacia” (201). El *Satori*, vislumbra la solución, entendido este como una especie de despertar consecuencia del vacío y la rectitud. Más no la vacuidad como ausencia de sentido, sino definición del sentido inmanente a la realidad fuera de una subjetividad tarada y prejuiciosa; más no la rectitud como sujeción a la ortodoxia. El paralelismo ofrecido por Mendoza denuncia los efectos nefastos del modelo de resistencia. Es en sí mismo, según ilustra la evidencia, contraproducente; es como querer erradicar el sufrimiento imponiendo el camino de la destrucción y del dolor. No está de más añadir

que la presencia del discurso budista es sólo un recurso afín a las alternativas de solución ofrecidas por Mendoza: la exploración de otros mundos, de posibilidades diversas, independientemente de sus trasfondos ideológicos, que permitan, primero una redención individual, luego, una redención colectiva, de la humanidad entera. Optimista, sin duda, pero consecuente:

Como te puedes dar cuenta, [dice Estévez a Sebastián] si tu buscas por el lado del budismo, del vacío y de la ausencia de ego, yo me regreso al neolítico, a los lobos y a los elefantes e intento que estos chicos [habitantes de las favelas de Río de Janeiro] superen su marginalidad haciendo tribu, jauría o manada, y que resistan de esta manera la persecución, la pobreza y la opresión de un sistema que será cada día más fuerte en la medida en que logre aislarnos a todos en pequeñas islas incomunicadas (234).

En el epílogo se reitera la apuesta por defender la supremacía de la inteligencia, la apología del libro y la lectura. En el peso simbólico que alcanza la figura de Saúl, un ex profesor de literatura, itinerante, borracho y vidente, un quijote empecinado en combatir con un burro cargado de libros (una burroteca) la ignorancia y el aislamiento, apuntala Mendoza su credo poético. Saúl es el símbolo de la inoperancia de discursos academicistas, la materialización más noble de una fe ciega en la sabiduría que aporta la lectura. Si la literatura no cambia el mundo, sería peor sin ella, se desprende de esta creencia surge la idea subversiva que si llenamos el país de libros ganamos, seguro, la guerra. Su veleidad enseña que la literatura tiene un propósito, que la literatura no se lee, se vive en carne propia. Que la lectura es el camino, la verdadera revolución. Que la instrucción para su mejor aprovechamiento es un compromiso inaplazable aunque, aun a falta del don de la videncia, la muerte de Saúl dilucide un final desalentador. En síntesis, si la resiliencia es el centro de una nueva aventura vital e intelectual, la literatura es su senda media.

En el conjunto de la obra del autor, *Buda Blues* destaca por su carácter marcadamente contestatario, desde la forma misma en que se plantea la narración se entiende una negación tajante de la comunicación, esto es del recurso elemental sobre el que se estructura la sociedad y el conocimiento. La comunicación se lleva a un plano emocional, intimista y confesional, propio de un individuo consciente de la hondura de su psique y de los intereses de su interlocutor; sólo en este sentido es posible hablar de comunicar. En el plano de lo político la novela asume una posición neutra, objetiva al analizar las tendencias dominantes y las agencias de resistencia, una y otras, indistintamente de sus propósitos, participan de la corrosión social, del caos, de la crisis individual y colectiva que enajena a los individuos.

Si Mendoza ha defendido hasta ahora la creación de una literatura de la acción, esta es su novela más comprometida en ese aspecto; apunta de manera directa a la sugerencia de un modelo de transformación social que pasa por la renuncia a la queja, por la adopción subsiguiente de actitudes que inician en el reconocimiento profundo de sí mismo, del otro, ejercicios que propenden por un actuar en consecuencia con la construcción libre del pensamiento que garantice el desarrollo a cabalidad del proyecto individual de cada quien, y por extensión, redunde en beneficio de la colectividad. Es así como su novela, tanto desde el punto de vista formal, como conceptual se inscribe en la idea de una narrativa proactiva, que genere la transformación social como consecuencia de la comprensión profunda de los sujetos que integran las sociedades. La novela es un blues que exterioriza tristezas que deben cantarse, no obstante, indica a su vez la refundación del sujeto basado en la exploración de nuevas sendas de construcción del saber.

3.5.5 *Apocalipsis*. Entre la desesperanza y la afirmación vitalista.⁷¹

No pretendemos definir con total exactitud lo que pasaba por la cabeza del autor mientras escribía su novela; sin embargo no es descabellado del todo establecer una conexión con el texto de D.H. Lawrence del mismo título *Apocalipsis* (1928-1930). Las resonancias se establecen no sólo a partir de la identidad de los títulos, existen aspectos concretos de la poética de Lawrence que se revalidan en la obra del bogotano a saber: Para Lawrence apocalipsis significa sencillamente Revelación (Lawrence 1990 35), revelación hecha en términos comprensibles. “El principal problema en la exégesis del texto bíblico radica en su espléndido lenguaje figurado, en la desagradable falta de naturalidad que vela su simbología, en el carácter enojoso e irritante de imágenes poéticas arbitrarias carentes de sentido, en la fraseología recargada que satura” (38, 39). La obra crítica de la manera específica en que se ha hecho de tal revelación un dogma. Según Lawrence el texto de las revelaciones es un texto muerto, la biblia es un texto muerto, todo texto sometido al dogma se torna intrascendente. La interpretación adecuada exige ir más allá de los límites impuestos, rebasar las interpretaciones todas, desde las ofrecidas por teólogos doctos hasta las interpretaciones populares, acercarse a los múltiples sentidos del texto a través del conocimiento sensitivo, a partir de la experiencia nueva de relación del hombre con el cosmos.

Para Lawrence es preferible leer un mismo libro seis veces a leer seis libros diferentes una sola vez. El primer ejercicio se justifica si se encuentra en cada lectura un sentido nuevo, si el libro se reinventa con cada lectura, si nos afecta cada vez en sentidos distintos. La segunda lectura es producto de los intereses superficiales que impone la modernidad. Esta es la orientación

⁷¹ De la edición Remasterizados. Booket. Planeta. 2011.

subyacente a ambas propuestas estéticas. Tanto una como otra apuestan por la vida desaprobando con excesiva rotundidad los modos de vivir actuales, apuestan por un mundo humano, por una vida total, libre, autónoma cuya posibilidad radica en la negación de los sistemas de valores impuestos por la cultura occidental, apuestan por la experiencia nueva de la vida fuera de las directrices que limitan al individuo, por la concepción del hombre no como individualidad sino como ser colectivo.

Apocalipsis es la novela que cierra el ciclo del autor sobre Bogotá. Comencemos por comentar lo que desde el punto de vista estructural constituye el aspecto más notable. En este último texto, a través de un diálogo de carácter metaficcional entre Marcos Salamanca, fotógrafo; Marcelo Tafur, autor de *La travesía del vidente*, y posteriormente durante su reclusión por homicidio en el pabellón de cuidados intensivos de la clínica Monserrate (institución para pacientes psiquiátricos, alcohólicos y drogadictos) de *Relato de un asesino* y *Satanás*; Simón Tebcheranny, un muchacho solitario y apartado que sorprendía por sus raras lecturas y por su deseo de convertir a Bogotá en una ciudad literaria, en una referencia obligada dentro de la literatura mundial (2011 58), autor de la *Ciudad de los umbrales* y *Scorpio city*; Horacio Villalobos, el heredero del discurso político de los años sesenta (60), Gerardo Montenegro, secuestrado por la guerrilla y autor de *Los hombres invisibles*, novela escrita en un leprocomio perdido en inmediaciones de la selva chocoana. A través de la relación entre estos personajes expone Mario Mendoza su concepción estética de la literatura.

Son orientaciones complementarias, integrales de un mismo propósito estético. El recurso es, sin duda, una escisión metódica de que echa mano el autor para explicar los aspectos esenciales de su apuesta: en primer término

expone la concepción de espacio inherente a su obra, asimismo los términos en que se da su elaboración poética; en segundo lugar, la inclinación ideológica política subyacente al proyecto; posteriormente, la marginalidad como ángulo de focalización imprescindible a la percepción objetiva de la realidad y, finalmente la idea de la imagen como recurso estético expresivo superior en locuacidad a la palabra. Cuatro puntos cardinales de una identidad cuyo punto de intersección define, de plano, la idea de artista y su compromiso: “El artista, como lo entendemos nosotros, es un individuo marginal, un ser que no se puede adaptar a las reglas hipócritas y tendenciosas de una sociedad que sólo promueve la injusticia. De alguna manera, el artista siempre está fuera de lugar. Hasta aquí creo que estamos de acuerdo” (68).

En la correspondencia entre Salamanca y Tafur (Páginas 166 a 172 de esta edición) se expone de manera puntual la necesidad de escribir con sangre una literatura realista consciente de las fuerzas centrípetas que nos conectan con la historia de nuestro pueblo y las fuerzas centrífugas que nos lanzan hacia realidades diferentes de la propia; una narrativa capaz de ser cosmopolita, esto es de establecer conexiones que involucren en la lectura del presente el aporte de las tribus más remotas. El texto celebra el objetivo cumplido de hacer de Bogotá un referente literario al igual que ciudad de México o Buenos Aires. Esta literatura urbana, según lo anotado por Tafur, es resultado de la renuncia a intentar producir teorías y empezar a experimentar con la ciudad, de exponerse a ella; de nombrar el territorio desde el conocimiento corporal. En la tarea hubo que implementar el recurso de un lenguaje rápido de acción instantánea capaz de llegar a las raíces más profundas de la ciudad, reconocer que al escritor le precede la obligación de renovar constantemente su búsqueda, de no aceptar ataduras

de ningún orden, aceptar que no le interesa ningún tema en particular sino reconocer en la realidad la multiplicidad de posturas posibles.

Ambos [Marcos Salamanca y Marcelo Tafur] compartíamos la opinión que esa actitud de bajar a los infiernos para dejar un testimonio estético inauguraba un nuevo escritor, aquel que sabe que detrás de la ciudad industrial se esconde una cloaca inmundada donde miles de almas gritan de espanto tanto de día como de noche. Cuando se sienta a escribir con la ilusión de escribir una obra sublime, no puede hacerlo porque esos gritos lo atormentan hasta el punto de obligarlo a meterlos dentro de la página. Ese escritor es perseguido por las voces temblorosas que emiten las zonas oscuras de la ciudad moderna, no conoce la paz ni el silencio, y tarde o temprano sucumbe ante esa algarabía ensordecedora. Nos preguntábamos con Marcelo cuando aparecería un escritor capaz de oír los aullidos bogotanos, alguien que no temiera convertirse en médium y plasmara esas palabras angustiantes que provenían de gargantas atravesadas por la desilusión, la soledad y la muerte (2011 66).

Acuña en su propósito el concepto de Geología urbana. Más que un concepto, es en realidad el intento por elaborar teorías explicativas de la realidad bogotana. En ella se expone la manera en que el yo poético enuncia su percepción del espacio, escudriña la ciudad palmo a palmo con la intención de captarla en toda su dimensión compleja; y por último sugiere la necesidad de vertebrar una literatura diferente capaz de intercomunicar las dimensiones que integran el espacio, capaz de relacionar los distintos sustratos que integran la ciudad representada. Desde Aristóteles, la exigencia filosófica, irrecusable al quehacer artístico, gira alrededor de la tricotomía hombre, espacio, tiempo. Mendoza confiere más trascendencia al espacio: en el desentrañamiento de la Bogotá múltiple hecha metáfora cabe una explicación sensata del hombre, también de su relación con el espacio y el tiempo. Citamos en extenso el apartado que define el concepto:

Con el dinero de la casa conseguí un apartamento amplio en Germania, en el centro de la ciudad, en las faldas de la montaña de Monserrate, y trasteé lo necesario para vivir como un asceta: un colchón y unas cobijas, una mesa y dos trastos de cocina. El resto lo regalé. Lo de la tienda lo invertí en unos

certificados que me daban mensualmente alguna rentabilidad. Y empecé a vagabundear por la ciudad sin rumbo fijo, como un nómada prehistórico, de aquí para allá y de allá a cualquier parte, al azar, sólo con mi máquina de fotografía entre el bolsillo. Me di cuenta de que todo el mundo iba de un sitio fijo a otro sitio fijo: de la casa a la oficina, del banco a la dentistería, de la universidad al supermercado. Trayectos fijos, vectores cerrados. La ciudad era una gigantesca cuadrícula donde unos mamíferos se desplazaban siempre con los objetivos predeterminados en la cabeza. Pero yo era la excepción, el caminante de los vectores abiertos, el viajero sin puerto, el aventurero de los puntos de fuga, el que no iba para ninguna parte. A lo largo de esas interminables caminatas por toda la ciudad, caminatas que duraban trece o catorce horas y que bien podían suceder en horas de la tarde o a la madrugada, urdí la hipótesis de una geología urbana, de una serie de capas que iban componiendo la ciudad, unas sobre las otras o al lado de éstas, tejiendo una red espaciotemporal que yo deseaba captar con mi cámara de fotografía. Descubrí que hay una Bogotá tecnológica, capitalista, computarizada, a la orden del día, rica consumista, europea y norteamericana. Hay una Bogotá medieval, dogmática, fundamentalista, llena de sectas religiosas que se toman los barrios, los cines, las calles. Hay una Bogotá primitiva, prehistórica llena de hordas de recicladores de basura, de tribus con garrotes en las manos que hacen fuego debajo de los puentes. Hay una Bogotá atiborrada por una multitud de desaharrapados hambrientos que la cruzan de lado a lado en busca de un dolmen para pernoctar. Del hombre que se paró frente a las paredes de las cuevas de Altamira y pintó el primer bisonte, al noctámbulo urbano que dibuja y grafitea los muros y los puentes en las horas de la madrugada. Del cazador nómada prehistórico al neonómada ciudadano que, al lado, de su perro arma un refugio con unos cartones donde lo coge la noche. De la india milenaria del príncipe Gautama a la orquesta Krishna de la plaza de las nieves. Del muchacho que manejaba la sica con destreza en Roma y que por ello lo contrataban para asesinar a políticos y hombres de poder, a nuestros sicarios urbanos que antes de ser victimarios son víctimas de organizaciones criminales implacables. De los potros de tormento medievales a las casas clandestinas bogotanas, donde individuos de diversas ideologías son torturados hasta encontrar la locura o la muerte. De los éxtasis místicos y de las epifanías religiosas del siglo x, a las apariciones de la virgen en la calle 80. De Jack el Destripador a nuestro Campo Elías de Pozzetto, que entra disparando con un libro de Stevenson dentro del bolsillo de su chaqueta y asesina a veintinueve personas en un día apocalíptico. De los jóvenes ejecutivos de Wall Street a nuestros *yuppies* criollos de la Zona Rosa y del parque de la 93. No vamos hacia adelante, no progresamos. Estamos en la prehistoria, estamos en el medioevo, estamos en el presente y estamos también en el futuro. La ciudad es una serie de capas que coexisten simultáneamente. Esta urbe que suma distintos pliegues en su interior inaugura un nuevo barroco entrópico tercermundista en constante proceso de construcción y de mutación. Ahora entendía, por fin, el amor desbordado de Simón por esta ciudad. E imaginé que su pregunta más obsesiva sería, claro está, ¿cómo narrar esto? ¿Cómo lograr una escritura que sea un hilo de araña que atraviese las capas urbanas y que produzca intercomunicaciones en este nuevo espacio- tiempo en perpetua catástrofe? Y yo, entonces, me dediqué a retratar esos viajes por la geología urbana más recóndita de esta ciudad perdida entre los vientos helados de los Andes, y me convertí en un expedicionario que

deambulaba de calle en calle, siempre atento a una imagen reveladora que me indicara que el aquí y el ahora no eran más que metáforas cambiantes en constante movimiento (111-112).

Mendoza ha construido un escenario grotesco en que derivan, dueños de su destino, personajes esperpénticos. A sus ojos, lo que queda de ciudad es sólo el placebo que reduce la ansiedad de los otros por socializar. Este espacio deviene caldo de cultivo de sociópatas intratables que rechazan el mundo sin ningún tipo de miramientos, asesinos potenciales que encuentran en el homicidio premeditado la forma concluyente de abjurar la moral vigente, nómadas minimalistas ascetas del capitalismo estupidizante, prostitutas pragmáticas que hacen del hedonismo imperante un punto a favor en su lucha por la supervivencia. El común denominador es la impresión recurrente de no encajar, del pendular neurótico entre la realidad que se vive y la realidad que se anhela: son todos ellos psicópatas divergentes frente al dilema que supone decantarse por la hipocresía o el cinismo.

No obstante su condición de desequilibrados tal actitud no resiste evaluaciones negativas. Es comprensible que se rechace a priori su comportamiento. Sin embargo, Mendoza logra que el lector, quien en primer momento de su lectura descalifica de acuerdo a la normativa moral establecida, advierta la relatividad obvia en tales preconceptos. Es igualmente válida la decisión asumida por los personajes, la manera en que aceptan las consecuencias de sus decisiones, su marginación decisiva del mundo en tanto proceden en consecuencia con la moral que legitima cada uno de sus actos. Queda en entredicho el unilateralismo interpretativo, la resignación o la pose de víctima, el deber y la cordura, la razón y la observación de la norma. Más allá de las consecuencias, por drásticas que

éstas sean, la única actitud verdaderamente encomiable está en decidir en libertad el modo en que has de vivir.

Nuestra historia es la historia de toda una generación [...] y la forma como la ciudad los fue destruyendo poco a poco” (106), el nuestro es el tiempo de la degradación de la guerra, de los bandos en conflicto (76). La voz de quien narra comporta la voz de un continente que aguanta sin quejarse, la voz que sospecha que existen en el mundo otros mundos (203). Su escritura es el tipo de escritura en que belleza y desesperación van de la mano, empecinada en explorar esos mundos negados en que la miseria se ensaña con sujetos anodinos aferrados, a pesar de todo, a su existencia execrable. La relevancia del proyecto de vida del miserable, del desposeído, está dictada no por la lucha ejemplarizante como por dignidad de la victoria. En este mundo totalmente anómalo creado por el autor los signos exteriores del triunfo son el deterioro físico, la marginalidad, la soledad, el fracaso.

El campo de batalla de esta lucha por sobrevivir tiene nombre propio: Bogotá.

Bogotá, ojalá un día seas recordada por la forma extravagante y absurda como te quisimos, por la manera como te entregamos nuestra vida, por las mil historias que fuimos descubriendo en tus calles peligrosas y magníficas. Que no seas recordada por tu belleza, sino por tu fuerza. En ningún otro lugar hay que luchar tanto y por eso en ningún otro lugar se está tan vivo. Porque la vida es excesiva y delirante o no es (204).

En Bogotá, la miseria urbana es una lección de abismo, una experiencia en el umbral en que el aprendizaje se hace significativo.

Ahora, puesta en perspectiva su obra, el título *Apocalipsis* genera confusión en la medida en que contradice, al menos en parte, la apuesta estética definida en su proyecto narrativo. Para salvar dicha imprecisión habrá que anotar que el título escogido funciona a manera de énfasis, que busca

subrayar la realidad terminal (cuya representación deviene compromiso inapelable) aunque el sentido de la obra radica en otorgar trascendencia al grito vitalista que en medio de la miseria lanza el individuo. Así lo confirma el epígrafe de Bradbury: “*Somos más que agua, más que tierra, más que sol. Somos la fuerza viviente que se da un motivo para vivir*” (en cursiva en el original). Para el autor, el proyecto existencial del individuo se justifica sólo si se es capaz de hallar en medio de la degradación absoluta razones para hacer de la miseria un *leitmotiv*.

Apocalipsis se concentra en la búsqueda de esos motivos. La pregunta subyacente al texto es, ¿pueden encontrarse asideros existenciales en un escenario en que cohabitan las manifestaciones todas de la abyección humana? Como queda dicho, en el conjunto de su obra destaca la intención de hacer de Bogotá un referente literario, esto es aunar en un espacio comportamientos y hechos que sinteticen la dialéctica maldad, miseria e impulso vitalista. Mendoza no escatima esfuerzos al representar la crudeza que tipifica a la ciudad capital. Es bastante eficiente en la descripción de la miseria infinita que viven sus personajes, en la representación de su descenso lento a lo más profundo de la desesperanza. Lo interesante es que más allá de la queja o la renuncia resignada, la lucha imperativa de cada personaje se concentra en la insumisión, en la necesidad de resistir la asfixia del mundo aplastante; es esta la intención de su escritura:

Detrás de esta historia se esconde la sonrisa maligna de una ciudad que muy pronto hizo trizas nuestros proyectos y que nos condujo al exilio, a la locura o a la tumba. Jamás pensé que me tocaría a mí la labor de relatar nuestra desgracia.[...] No me importa si algún día la publican o no, lo único que deseo es terminarla y que las personas que encuentren mi cadáver sepan que en estas páginas está el sentido de mi vida y el de muchas otras (54-55).

No es por tanto una literatura de grandes temas o el relato de hazañas en que destacan personajes arquetípicos. En Mendoza las “grandes empresas” se reducen a intentos desesperados por sobrevivir, esfuerzos cuya recompensa gana trascendencia gracias al talante contumaz de quien a pesar del sufrimiento no renuncia a su existencia. La victoria concede la oportunidad, lamentable según desde donde se mire, de continuar padeciendo en carne propia la miseria, de ser testigo lúcido del desmoronamiento del mundo moderno. En otros términos, la narrativa del bogotano, constituye la épica del fracaso pues la única ganancia es la conciencia profunda de la derrota, y con ella, la libertad de decidir la muerte. Según el autor (muy en la línea kantiana): “Tenemos que echar mano de toda nuestra capacidad de elaboración para convertir el sufrimiento en una fuerza positiva, en un aprendizaje, en un camino de iniciación, en literatura o en fotografía. Un artista es hijo de sus dolores más profundos” (59).

Es así como en sus páginas es posible leer la manifestación más soterrada de la miseria. No es necesario recurrir a la exageración del drama humano para captar en toda su esencia la desesperanza imperante. John Berger plantea los siete niveles de la desesperación moderna; uno por cada día de la semana:

1-Buscar cada mañana y hallar las sombras con que subsistir un día más. 2-saber al despertar que en esta maleza legal no existen los derechos. 3- Experimentar por años que nada mejora, todo va peor. 4- La humillación de no ser capaz de cambiar casi nada, y de aferrarse al casi que conduce a otra espera. 5-Crear las mil promesas que inexorablemente se alejan de tu lado, de los tuyos. 6- El ejemplo de aquellos reducidos a escombros por resistir. 7- El peso de los tuyos asesinados, un peso que cancela para siempre la inocencia; porque son tantos (Berger 2010 21-22).

Estos siete puntos definen los comportamientos de los personajes en la obra de Mario Mendoza.

Lo cierto es que pese a la universalidad de la desesperanza, cada una es de carácter personal e intransferible. Los sujetos subsisten, cada uno a su manera, en medio de la desilusión, del anonimato desolador. En *Cobro de sangre* es cuando más evidente aparece el recurso de la disimulación anónima. La anonimización del hombre urbano, inmolación de su personalidad social expuesto por Bégout.

El anonimato no proviene primeramente, tal y como se afirma a menudo, del sentimiento de pérdida de identidad. Al contrario, designa el momento preciso en que, por voluntad propia, la persona se deshace de los signos demasiado ostentosos de su identidad no ya para rechazarla frontalmente, sino para experimentar más bien su naturaleza profunda. Gracias al anonimato, el sujeto se preserva, en efecto, de la ligadura estrecha que lo une a un sistema de referencias (familiares, sociales, nacionales) que le obligan a una incesante toma de posiciones en relación con el otro y con el mundo (2006 144).

En la cotidianidad violenta puede interpretarse una necesidad de evasión del personaje que se siente culpable del horror consecuencia de su lucha libertaria, de su resistencia y de su sed ciega de venganza. En un sentido más complejo Samuel Sotomayor y Efraín Espitia ponen en escena la posibilidad del anonimato como recurso, como posibilidad de reconocimiento de la faceta oculta del yo.

No es, en efecto, una negación del yo, un iniciar de cero, una negación de los otros o la conducta cobarde de eludir la responsabilidad de los actos cometidos. Es, en cambio, la búsqueda estoica que permite el análisis profundo de la psique del individuo. Lo que se entiende como culpa no es la sumisión de los personajes a códigos éticos establecidos en lo social; es el reconocimiento de su inclinación racional a principios éticos universales

basados en la tolerancia, la necesidad del bien común. Es un principio de justicia mucho más abstracto, no se reduce al conjunto de leyes ni apreciaciones dictadas por los aparatos jurídicos establecidos por el déspota. Es en toda medida un reconocimiento del otro, de sus derechos, y de sus posibilidades de estar en el mundo, es una renuncia a la violencia programática pensada como medio, y a la violencia involuntaria producto de las pulsiones del individuo.

El caso de Marcos Salamanca, es el de un adolescente de clase media baja, hecho fuerte a destiempo para soportar la violencia que supone crecer en el Quiroga, un barrio periférico ubicado al sur de Bogotá; un sujeto que debe desenvolverse en medio del terror creciente en las décadas de los 80's y 90's, que se ve afectado por la influencia de los organismos del terror y de seguridad contratados por los nuevos ricos y narcotraficantes del país; por las *Gated communities*: “Marginales por iniciativa propia, ocultas tras la lógica paranoica del pensamiento securitario sin que importe la plausibilidad utópica de la cohesión social” (Bégout 2007 43), por la lucha ascensionista de los jóvenes de las clases sociales bajas que han idealizado el estilo de vida de terroristas inescrupulosos y arribistas, y finalmente por el pandillerismo sanguinario siempre en disputa territorial. A pesar de todo esto Marcos Salamanca, un personaje anónimo, oculto tras su teleobjetivo, es capaz de tomar distancia, de revisar con madurez la problemática del contexto:

Crecí en el Quiroga, un barrio al sur de la ciudad que se fue deteriorando poco a poco sin que nosotros, sus primeros habitantes, participáramos en esa degradación paulatina. Al principio fueron los esmeralderos, como el viejo Vásquez: llegaron al barrio con sus carros costosos, sus camperos atestados de guardaespaldas y hombres de confianza, sus mujeres y sus hijos campesinos que, sin embargo, querían ocultar su origen humilde y rural, y que se daban aires de grandeza gracias al auge de las gemas. Eran ruidosos, con gustos estrafalarios y acento campechano, pero colaboradores, buenos vecinos,

solidarios con los proyectos de las juntas de acción comunal y generosos en sus donaciones para los parques infantiles y las escuelas del sector. No se habían ido a vivir todavía al norte, donde estaba la gente adinerada, porque temían que los rechazaran y se burlaran de ellos. Dinero les sobraba, pero un cierto complejo de inferioridad les advertía que era mejor quedarse entre los suyos, al menos por ahora. Y al poco tiempo los ricos les abrieron sus puertas, hicieron negocios con ellos sin ningún tipo de pudor y entonces emigraron hacia el norte de la ciudad, a los barrios más lujosos y selectos. En sus casas del Quiroga dejaron a sus choferes y lugartenientes, que con el paso de los años se fueron convirtiendo en pequeños mafiosos que se dedicaban al contrabando, la prostitución y el comercio de repuestos de autos robados. Así llegó la segunda ola al barrio: ladrones de todo tipo, bandas de apartamenteros y contrabandistas que se apropiaron con rapidez de los negocios de San Andresito. La tercera ola fue inevitable: narcotraficantes incipientes que necesitaban a todos estos malhechores para lavar el dinero que les estaba empezando a llegar a manos llenas. Y nosotros, los hijos de trabajadores honestos, operarios de fábricas, secretarías y tenderos, íbamos creciendo en silencio en medio de esa fauna que era un fiel reflejo de lo que estaba pasando en el país entero (2011 12- 13).

Salamanca es un fotógrafo diletante que retrata sólo por el prurito desinteresado de robarle al tiempo algo de lo que atropella en su carrera. Su obsesión, sin embargo, recusa usos comunes de la imagen. Para él, en el rostro de un indigente puede hallarse un mundo de sentidos: puede leerse desde la exclusión, el olvido o el desamparo del Estado hasta el resentimiento o la resignación. En su teoría no escrita del arte contemporáneo las cosas hablan por sí mismas; exponen abiertamente códigos de uso y consumo, exhiben con total impudicia la mentalidad de época dominante, los comportamientos que se imponen y aquellos que entran en desuso. En su concepción de la fotografía se relativiza incluso el concepto de belleza; lo bello, en un sentido kantiano (aplicado por Salamanca), radica en la capacidad de significación del objeto retratado.⁷²

Nada ni nadie soportan un examen a fondo. [...] Igual sucede con una ciudad. Yo no quería retratar iglesias famosas ni monumentos nacionales, sino el dolor que escondían las calles de mi ciudad, el sufrimiento, la desesperanza que

⁷² Los lineamientos teóricos que definen la postura de Marcos Salamanca respecto a la fotografía se exponen de manera más amplia por Gustavo Chirolla en su conferencia “Rostridad y alteridad: fotografía infinita”. *Tercer encuentro teórico: laberintos del rostro: paisajes de la conciencia*. 2009

habitaba en el corazón de un alto porcentaje de la población y que tarde o temprano se notaba con facilidad en su mirada cabizbaja, en un paquete arrugado y olvidado en un andén al lado de una botella de gaseosa, o en un frasco de mayonesa repleto hasta el tope de sopa o de arroz con guiso de tomate y cebolla encima. Yo era el cazador de ciertas penas ocultas que agobiaban a mis conciudadanos y por eso recorría como un nómada sus barrios y sus zonas comerciales con mi vieja Olympus Pen, intuyendo en qué cafetería o en qué puerta antigua se podían ver los rastros de dolor del mundo (2011 43).

Es usual que la palabra pierda fuerza comunicativa en una sociedad en que predomina la imagen; aparte, contribuye a esta depreciación de la escritura la percepción distinta del tiempo, la asociación entre literatura y entretenimiento, las discrepancias entre discurso crítico y creación literaria. Lo cierto es que las más de las veces en esta dinámica, ya inextricable, intención crítica y efecto resultan contradictorios. La imagen adolece de problemáticas idénticas al estar inmersa en contextos sociales en que recibe un tratamiento utilitarista; se ha hecho de ella la piedra angular de los sistemas comunicativos de las sociedades actuales. El problema radica en que se ha construido a su alrededor el enclave del consumismo; la televisión, el cine, internet son la prueba fehaciente de esta realidad.

Corresponde al artista intentar recursos diversos que escapen a lógicas impositivas ajenas a los intereses del arte. Extraoficialmente se han institucionalizado gramáticas funcionales a la instalación de estereotipos en el imaginario colectivo. En este orden de ideas, la imagen es mucho más contundente al entronizar conceptos como dignidad, estilo, moda etc. A través de ella se delimitan las éticas civiles a que adhieren los distintos grupos sub-culturales. La imagen al servicio de la cinematografía comercial y el discurso publicitario participa exclusivamente de dinámicas comunicativas procapitalistas. La plusvalía de la imagen está dada por su proliferación, por la unidad misma del sistema que integra, por el efecto de sentido que logra sin mayor esfuerzo. No es válido generalizar pero en

estas latitudes siempre se ha sabido que una imagen dice más que mil palabras; así reza el adagio.

La prensa y el cine, la televisión y la publicidad han difundido en todo el cuerpo social las normas de la felicidad y el consumo privados, de la libertad individual, del ocio y los viajes, del goce erótico: la plenitud íntima y los deleites privados han pasado a ser ideales de masas que se exaltan sin cesar. Al sacralizar el derecho a la autonomía individual, al promover una cultura relacional, al celebrar el amor al cuerpo, los placeres y la felicidad privada, los medios se han convertido en agentes disolventes de la fuerza de las tradiciones y de las antiguas estanquidades de clase, de las morales rigoristas y de las grandes ideologías políticas. Lo que se ha impuesto como la nueva norma legítima de la mayoría es el vivir aquí y ahora y según el propio albedrío. (Lipovetsky 2003 103-104).

En espacios en que predomina la celeridad, la compactación del tiempo en el presente, y demás problemas descritos con anterioridad, Marcos Salamanca, ve en la fotografía la alternativa que permite percibir en detalle la realidad. No es simplemente un hobby, representa para el personaje la posibilidad de un paso al lado en el camino, de mirar todo desde una óptica no afectada por los prejuicios que inocular la capitalización del tiempo, o la pauperización de los discursos críticos de la realidad. Constituye la opción de reevaluar el acontecimiento, de devolverle su dimensión histórica, de captar su lógica interna, de extraer en cada detalle de la fotografía su densidad simbólica para comprender la totalidad compleja del conjunto que integra. Es también la posibilidad de no olvidar, de recuperar la memoria, de conservar lo esencial en la configuración de la identidad del individuo. Representa la más alta de las posibilidades expresivas del arte contemporáneo, es la imagen como recurso crítico de la sociedad de la imagen: “La fotografía no era para mí un pasatiempo, sino una necesidad, una práctica que me permitía existir sin hundirme en la banalidad cotidiana, una técnica gracias a la cual lograba interpretar el mundo que me rodeaba”. (2011 17).

La fotografía permitía un reportaje de la vida cotidiana en el barrio. A través de ella Marcos Salamanca entrega a Mario Lacruz, convicto recluido durante muchos años en la cárcel modelo de Bogotá, un informe minucioso de la manera en que ha cambiado el barrio. El comentario puntual frente a cada fotografía visionada por el recluso da cuenta del proceso histórico de transformación social, de la manera en que el espacio y la arquitectura acusan la presencia de nuevas ideologías, de la colonización del espacio por la ética y la estética narcotraficante, de la lucha por el territorio, el crecimiento acelerado de la ciudad, la degradación absoluta.

En su oficio de fotógrafo vale la pena destacar dos actitudes. La primera de ellas es la conciencia de su inutilidad (2011 43) y de otro lado la conciencia que tiene de la simbología de la imagen:

Recuerdo que ese dibujo [refiriéndose a Tehura, una muchacha indígena que vivió con Paul Gauguin en el último periodo de su vida] para mí, era un símbolo de resistencia y de búsqueda al mismo tiempo: se trataba de no dejarse devorar por la imbecilidad general, de resistir a la invasión de nuestra mente, de no dejarse vencer y, por otro lado, de lanzarse en busca de nuevos mundos, de nuevos derroteros intelectuales que nos transmitieran un aire fresco y no contaminado. [...] A partir de aquel día empecé a sospechar que detrás de la cordura había algo de sumisión, una cierta mansedumbre que nos impedía rebelarnos en contra de una sociedad insulsa y peligrosa (20).

De este modo, la obra en su conjunto constituye una exhortación, una especie de bofetada metafísica que impele, retratando la degradación en su mejor expresión, a la locura y el descreimiento libertario. Figuran a modo de sustratos estéticos en la obra mendozina el viaje como experiencia (que permite al hombre un conocimiento profundo de sí mismo) la búsqueda constante adelantada por gnósticos, budistas, nadaistas, zen, beatknicks, de experiencias que procuren estados de crecimiento espiritual impensables si se permanece integrado al sistema. Dicho crecimiento exige de parte del individuo la renuncia lúcida a códigos éticos civiles legitimados dentro del

universo de lo social. Es esta actitud frente al mundo la que caracteriza al personaje de la obra; son, en términos generales, cínicos, estoicos, nihilistas redomados, locos pragmáticos que ven en la cordura y la integración evidencia de sumisión. El personaje de Mendoza, es excéntrico y en la experiencia “infeliz” de la periferia encuentra razones de peso para justificar su impulso vitalista.

Esta tendencia justifica la mitificación de personajes como Paul Gauguin:

¿Sabes quién es Gauguin?, ¿Paul Gauguin? [Pregunta Mario Lacruz a Marcos Salamanca]. No señor. Un pintor francés que abandonó a su mujer y a sus hijos para ponerse a pintar cuando ya era un hombre adulto. Al final estaba hastiado de todo, de una sociedad hipócrita de doble moral, cobarde, violenta, injusta que no quiere que nada cambie, y entonces se embarcó con rumbo a las islas de los mares del sur y terminó sus días entre los maoríes, soñando con convertirse él mismo en un salvaje más. [...] Si me dieran la libertad ahora mismo, no me quedaría aquí, entre los demás. Buscaría una comunidad indígena perdida en la selva del chocó o del Amazonas, y me iría a sembrar, a cazar y a pescar. Las palabras del viejo Lacruz quedaron suspendidas en el aire (2011 19)⁷³.

Ahora, en cuanto al análisis de personajes como Mr. Nadie, o Bernardo Salamanca: el primero de ellos un sujeto marginal e incomprendido, a caballo entre la sinrazón y el genio visionario, desposeído del pasado, la

⁷³ Mario Vargas Llosa en *El Paraíso en la otra esquina* (2003) desarrolla una teoría del arte en torno a su semblanza. Es claro que Mendoza adhiere a dicha teoría al refrendar la simbología atribuida a Paul Gauguin; un pintor que defendía el derecho a osarlo todo, novicio de salvaje en busca de la libertad mental y de costumbres, inmune al sentimentalismo que le permitía trascender los límites de la civilización degradada y confundirse con las viejas tradiciones, que creía que para pintar de verdad hay que sacarse el civilizado que llevamos encima y sacar lo salvaje que tenemos dentro, que pintar no era cuestión de oficio sino de circunstancias, no de destreza sino de fantasía y entrega vital, que creía en rasgar el velo de la cotidianidad de donde surgía una realidad profunda que conectaba con los albores de la humanidad. Sus cuadros no revelaban una mano civilizada, europea, cristiana, más bien, la de un ex europeo, ex civilizado y ex cristiano que, a costa de voluntad, aventuras y sufrimiento había expulsado de sí la afectación frívola de los decadentes parisinos, y regresado a sus orígenes, ese esplendoroso pasado en el que religión y arte, esta vida y la otra, eran una sola realidad. Era necesario para ser artista huir de la maldita odisea diaria para conseguir dinero, de la angustia cotidiana para sobrevivir.

memoria, ignorante de la historia de su pueblo, por lo mismo un individuo condenado al presente. No obstante, con conciencia clara del porvenir. Bernardo, un subnormal marginal e incomprendido. Su tara es producto no de una malformación física, o una deficiencia de carácter intelectual, su problema tiene que ver con una incapacidad de actuar impulsado por la maldad, para aprehender el mal, para desconfiar del prójimo o juzgar sus comportamientos desde el prejuicio. Es un ser altruista en el sentido más ancho de la expresión, totalmente ajeno a los códigos sociales que instauran el ventajismo oportunista e inescrupuloso como ley de vida. Su respectiva marginación del mundo tanto como el desenlace de sus historias hace parte del grito vitalista que singulariza la obra del autor.

En Mendoza dicho grito vitalista es la consecuencia de un conocimiento profundo y doloroso del mundo: los personajes, víctimas del entorno social, superan su condición inicial a partir de la racionalización progresiva y rigurosa de los aspectos que les definen como tal. En cierto sentido dicho grito implica una reformulación de la ética imperante. Los personajes en Mendoza se hacen conscientes de la miseria propia, del estado de hondura que alcanza su crisis personal sólo al encontrar como parangón el mundo propio de los demás. Al tamiz de referentes como abnegación, resignación, resiliencia, suicidio, homicidio, cooperación, etc., la idea del mundo adquiere sentido. Ceder ante el impulso de ubicarse al margen es la estrategia que permite definir una perspectiva interpretativa del mundo mucho más amplia: ¿de qué otro modo entender la dualidad bien/mal en el personaje Campo Elías, en *Satanás*, los impulsos homicidas del loco Tafur o Mario Lacruz, la “lucha idealista” instigada por la sed de venganza de Samuel Sotomayor Y el remordimiento de conciencia de Efraím Espitia. El conjunto de sus actitudes aporta sentido al grito que resiste la razón totalitarista.

Luis Racionero (2002) sugiere la existencia de un monopolio racionalista de las formas de conocimiento, estas formas se caracterizan por radicalizar el racionalismo hasta convertirlo en una forma de autoritarismo. Frente a esta cultura se estructura un movimiento contracultural, una revolución cultural centrada no en la negación del racionalismo sino el autoritarismo derivado. Las filosofías implementadas para hacer frente a este mecanismo son filosofías que se inspiran en el *underground*. Son filosofías irracionales, subjetivas u objetivas, que tienen supuestos de partida distintos del racionalismo y no aceptan los axiomas ni los métodos de conocimiento del pensamiento racional. La puesta en marcha de estas actitudes, genera en el mundo entero en la década de los sesenta una serie de manifestaciones que pretenden nivelar la cultura restando trascendencia a lo oficial de la misma y desviando el interés sobre manifestaciones culturales, protesta, reclamaciones sobre los derechos, la denuncia de los abusos, la exigencia de una democracia, todo esto para poner en marcha una auténtica revolución cultural.

Racionero, páginas más adelante luego de ofrecer en detalle situaciones derivadas de estas actitudes contraculturales o *underground*, formula la siguiente pregunta: “¿Pero es que no queda nada de todo aquello? ¿A dónde han ido todas las flores? ¿A soldados y ejecutivos como en las canciones de Peter Seeger? (2002 15). La respuesta dada sugiere que en el nivel de cambio social no ha quedado nada; en el nivel de cambio personal han quedado algunas vidas cambiadas. Sólo en el nivel ideológico la contracultura ha legado un testamento utilizable. Los ideales de renuncia a la sociedad de consumo, de protesta contra el autoritarismo y la burocratización, de vida comunitaria descentralizada y cooperativa, de liberación erótica, de economía igualitaria, siguen vigentes, necesarios e irrenunciables, esperando nuevas condiciones objetivas favorables para

realizarse. La filosofía oriental continúa siendo imprescindible para compensar los callejones sin salida del pensamiento europeo: los dualismos, el exacerbado individualismo, el activismo desmedido, el monopolio del racionalismo. Las drogas psicodélicas continúan siendo imprescindibles para refutar el dogma de la inmaculada percepción de los científicos positivistas y abrir las puertas de la percepción. La filosofía hermética occidental continúa siendo, como en la edad media, el manantial de posibles renacimientos surgidos de una confianza renovada en la dignidad del hombre y en su capacidad para moldearse a sí mismo, como en la transmutación mental del místico y el alquimista. La música rock continúa siendo, en potencia, un poderoso desinhibidor de energías eróticas. Incluso las comunas quedan ahí, como fósiles vetustos y aislados, modelos disecados de un tipo de organización económica y alternativa.

Preguntémonos entonces ¿qué es el inframundo para un escritor como Mario Mendoza? No es una ficción infundada producto de la capacidad creativa del autor; la representación es hecha con conocimiento de causa, es producto de la experiencia vital del autor. Este elemento aporta información sobre dos aspectos. El primero, tiene que ver con la intención del autor de crear un no-lugar que le permita el despliegue de su apuesta crítica.

El *no-lugar* no reconoce ninguna de las características que harían de él un sitio, un punto en un territorio, algo marcado señalable en algún mapa, dotado de un perímetro, merecedor de un nombre y en contraste con otros lugares que están en otros sitios y que, como ellos, no se mueve nunca de donde está. El lugar limita; el no-lugar es un límite. El no-lugar no es un lugar atravesado, sino la travesía que desmiente el lugar, puesto que es un mero intersectar, topografía móvil que se limita a traspasar otras topografías estables y de la que luego no queda nada que no sea, como máximo, una estela efímera, una sombra, un eco, un vestigio destinado a borrarse o ser borrado (Delgado 2007 69-70).

El segundo nos pone en la tarea de revisar el aporte concreto del componente biográfico. Ahora, en la novela biográfica o autobiográfica la información específica de la vida de quien narra o escribe cumple un papel

filosófico. Es la manera específica en que la novela actual sostiene la necesidad de un enfoque filosófico que permita responder de manera pertinente a los interrogantes que desliza un contexto social en que se han disuelto las promesas del progreso y se ha afianzado la desconfianza en los discursos. Gianni Vattimo, sugiere que “El ocaso de occidente, es decir, la disolución de la idea de progreso y de historicidad unidireccional, es un hecho complejo, más social y político que filosófico” (1998 166).

Explica que si se preserva el enfoque filosófico asociado a la interpretación de los eventos, estos sistemas filosóficos son nuevos, se denominan “filosofías de la vida” y se caracterizan por ser enfoques enteramente prácticos, derivados de la experiencia misma. Estos modelos interpretativos se concretan en literatura en las visiones de mundo desplegadas por el autor, narrador o personaje. Los niveles de conciencia que se desarrollan, la problematización del yo, su relación con el contexto y la derivación de ensayos analíticos del mundo son la cristalización de estas filosofías de vida: “También las filosofías no son otra cosa que grandes redescripciones del mundo desde el punto de vista de un sistema de imágenes y metáforas, expresiones subjetivas como lo son las creaciones literarias” (Vattimo 1998 167).

Renglón seguido agrega que:

Lo que intento decir es que la filosofía, para “corresponder” con el ocaso de Occidente –es decir, para hablar de nuestra experiencia y no abandonarnos a discursos evasivos- debe arreglar cuentas con la herencia “universalista” del pensamiento, y lo debe hacer no intentando volver a empalmar con esta herencia, como si mientras tanto nada hubiese sucedido, como si no hubieran existido Marx, Nietzsche, Freud y Heidegger, pero tampoco creyendo que el problema está liquidado con la afirmación del pluralismo de las visiones del mundo o con la liberación deconstructiva (173).

En pocas palabras, para Vattimo no basta con hablar de nuestra experiencia, sino tener en cuenta que: “Ante las transformaciones de Occidente y también frente a los problemas sociales y políticos de hoy día, esta filosofía del debilitamiento no tiene una posición neutral o puramente deconstructiva. Explica que, mientras que hasta ahora, en el curso de la maduración de la modernidad, tanto las decisiones políticas como la mentalidad colectiva han estado dominadas por el ideal del desarrollo a cualquier precio, sobre todo al precio de la calidad de vida, y a menudo incluso al precio de la propia vida de individuos, comunidades o pueblos enteros, hoy día esta lógica no debe seguir siendo aceptada.

Esas “filosofías de vida” encarnadas por los personajes de Mendoza constituyen diferentes puntos de fuga, maneras específicas de ubicar puntos de quiebre que generen a su vez alternativas autónomas y conscientes de actualizar el proyecto existencialista de cada quien. Opciones lúcidas que compaginan conceptos como arte y locura; el descenso a lo profundo en aras de la comprensión de la superficie; la marginalidad anónima como garantía de una inclusión coherente; la errancia prostibular y el afecto verdadero; el extravío en la periferia y el desentrañamiento del centro. Este tipo de consideraciones éticas definen el límite del cuadro apocalíptico que recrea la novela. No es, por tanto, el fin de la humanidad, entendido en un sentido estrictamente literal, como la negación tajante de todas y cada una de las características que hacían de ella la especie específica: el arte, la razón, el lenguaje, la ciudad, la política, el humanismo, etc.

En este caso lo existencial no debe ser entendido como un problema de carácter individual. En realidad el Yo enunciado es un pretexto, o un medio que permite adelantar reflexiones impostergables dadas las dimensiones del problema atribuido a la realidad representada. Para Onfray la vida referida

permite a su vez desarrollar reflexiones en torno al papel que juega la educación en la construcción de la identidad, escrutar procesos de evolución personal y colectiva, reflexionar en torno a los diversos modos de pensar el cuerpo en el ámbito del relacionismo social, de indagar en el otro, de comprender las especificidades de las distintas éticas civiles y los móviles que lleva a que los individuos decidan adherir o rechazar cada una de ellas: “Porque la vida proporciona la teoría que permite un retorno a lo existencial” (Onfray 2008 66). De este modo: “El escritor se ubica en el rol del filósofo. ¿Cuál es su prueba? Su vida. Una obra escrita sin la vida filosófica que la acompaña no merece el menor interés. La sabiduría se mide en los detalles: lo que dice y no se dice, se hace y no se hace, se piensa y no se piensa” (77).

Para que la reflexión sea más efectiva el mismo autor propone el concepto de *escena filosófica* (2008 78) que sugiere la posibilidad de interpretar los escenarios al margen de los códigos establecidos dentro de su estructura social. Se presupone que a cada lugar, la calle, el café, la plaza pública corresponde cierta normativa que limita el uso y restringe las posibilidades interpretación. Se dan por descontado los usos que subvierten la norma, los que resultan objeto de descalificación en tanto agreden los códigos que custodian el decoro y la dignidad de los usuarios dispuestos a ceñirse a las normativas. Desde el punto de vista de una filosofía utilitarista y pragmática (en franca oposición a una idealista y conceptual) son las aberraciones, las negaciones de los códigos, la actitud experimental de hallar nuevos usos los que permiten un entronque provechoso con la teoría existencialista.

Propone a su vez un sistema hedonista (2008 81), pese a la desesperanza reinante, el caos, la amargura la violencia y demás características de las

sociedades actuales vale la pena considerar los mecanismos a través de los cuales los individuos se hacen llevadera la existencia. Preguntar también por qué la necesidad de re-significar los espacios frente al carácter fugaz del instante, qué medida asumen los sujetos para establecer un vínculo, una relación de pertenencia con un espacio que constantemente se modifica a razón de la inercia modernista. Si bien la ciudad y los demás espacios son vistos, necesariamente, a través de los ojos del desesperanzado, marginal del goce y del disfrute; desde el punto de vista de los otros la amargura aparente del personaje es producto de su incapacidad de adaptarse.

La reflexión filosófica abarca incluso la preocupación en lo tocante al grado de conveniencia que puede existir en dar continuidad a una ética estoica que resulta lacerante. Está claro que mientras la filosofía se replantea retomar las lides de la disquisición pragmática; esto es, se preocupa ya no por la reflexión abstracta, incomprensible y distante, sino por la reflexión empírica, fácilmente inteligible y la puesta en perspectiva para develar el grado de imbricación de los elementos integrales de la realidad y explicar a su vez las aberraciones que generan como consecuencia la realidad desastrada. El grueso de la humanidad evita la verdad incómoda de la filosofía. Esta verdad no es privativa de un sector minoritario elegido a razón de su superioridad intelectual evidente, es una verdad grata sólo a unos cuantos. El sector que se margina opta por la fabricación de un sistema de respuesta, de institucionalización de éticas nuevas que apuestan por el hedonismo a ultranza. Es decir, que no recula y que evita ser afectado por cualquier sistema de ideas que sugiera que antes que el goce desprevénido y el placer como imperativo kantiano resulta más conveniente entender que detrás del mercado del placer se esconde un sistema de embrutecimiento universal que aumenta su eficacia en medio del culto desenfrenado al placer.

Este tipo de actitud dominante incorpora en la cultura un abanico amplio de nuevas libertades. Las líneas divisorias entre lo ético y lo antiético, lo moral y lo amoral lo estético y aquello que no lo es se hacen casi que imperceptibles. Se rinde culto al cuerpo en tanto funge a manera de medio inmediato de acceso al placer. Se confieren libertades en torno a su exploración, se sacraliza una actitud experimental respecto de los límites del placer que puede proporcionar, y en consecuencia se intenta la exacerbación de tales placeres a través de la extensión de los límites a través del consumo de drogas y demás potenciadores de la libido y la desinhibición. El arte se concentra en la estimulación de los sentidos, en la generación de placer y se despreocupa por la vinculación de reflexiones de carácter filosófico que han dejado de interesar al público. La literatura se ve también afectada hasta el punto de asumirse como una distracción, una actividad destinada a los tiempos de ocio reglamentada por la capacidad de ofrecer o no placer al lector. La literatura aburrida, la de las reflexiones densas, se cae de las manos.

Pese a todas estas cuestiones es Onfray (2008 101) quien adelanta la pregunta siguiente: ¿Qué debemos tratar de producir? Es obvio que la pregunta vincula de plano la literatura y el discurso filosófico. Habla de una relación de cooperación en aras de construir: “Un yo, un Sí mismo, una Subjetividad radical. Una Identidad sin doble. Una realidad individual. Una persona recta. [...] Una bella individualidad, un temperamento, un carácter. Sin querer la obra maestra, sin buscar la perfección [...], es necesario tender a la epifanía de una soberanía inédita. Esta soberanía aludida puede entenderse de dos maneras: la primera se referiría a un total dominio racional del proyecto existencial de los individuos. El contrato hedonista, o la búsqueda del placer no tiene por qué ser equiparable a la renuncia total a la capacidad de discernimiento, o a entender los modos diversos en que el

presente afecta cada proyecto de vida. En segunda instancia aludiría a un movimiento de independencia total de la creación literaria respecto de las esferas que pueden afectar su tarea de construcción del Yo consciente de la caída. Es esta última la propuesta desarrollada en la novela de Mario Mendoza.

CONCLUSIONES

Tras analizar el corpus de novelas delimitado para este trabajo podemos afirmar que en la novela colombiana actual la estética del caos y deterioro social es dominante, que sus enfoques son estrictamente filosóficos, que el objeto de su elaboración se centra en formular respuestas frente a las crisis diversas generadas por la modernidad en su versión más actual. Para los escritores colombianos abordados se juzga necesaria (desde el discurso literario y el arte en general) la revisión objetiva de los efectos prácticos que ha causado su actualización. Encajar en dicho proyecto obligó a un proceso de diálogo intercultural transformador de toda la cultura nacional en beneficio de la violencia perpetuada, en todas sus manifestaciones, delante del cual la novela colombiana creada por escritores de la promoción de los 90's asume posiciones críticas distintas de las permitidas por el modelo de desarrollo dominante.

La idea de una Colombia caótica y violenta envuelta en procesos transculturales de búsqueda (drástica) de autonomía, de preservación de la identidad propicia el desarrollo de la *novela de la crisis*. Ceñidos a esta intención re-interpretativa del orden social instalado a través de procesos históricos, puede encontrarse apuestas estéticas que pretenden la revisión crítica de saberes en que se define al sujeto y su circunstancia. Dichas apuestas destapan la verdad de la modernidad en cada uno de los niveles constitutivos del universo social. Si se pretende una ubicación en el tiempo podemos afirmar que posterior a la década de los noventa nombres como William Ospina, Piedad Bonnet, Laura Restrepo, Jorge Franco, Mario Mendoza, Santiago Gamboa, Enrique Serrano, Juan Gabriel Vásquez, Sergio Álvarez, Evelio José Rosero Diago y Héctor Abad Faciolince integran el cuerpo de un discurso literario crítico, descreído frente al

carácter incontestable del discurso oficial institucional auspiciado por el establecimiento y que pone en crisis a la novela.

Concluimos también que la más decisiva de las variables respecto de la cual se define la crisis de la novela nacional es, sin duda, la variable económica. No obstante, la satanización a priori del capitalismo no responde a los interrogantes fundamentales que debiera plantearse una teoría estética crítica del arte literario. Partiendo de los hechos descritos a lo largo de este trabajo y a las posturas explícitas en cada uno de los proyectos narrativos revisados, debemos anotar que la masificación de la literatura suscita, muy a menudo, la descalificación general de la creación literaria. De otro lado, que cierta parte de la crítica aún se desgasta en argumentar ¿quiénes tienen la razón: apocalípticos o integrados?, cuando lo cierto es que una y otra postura funcionan bajo la lógica de los opuestos complementarios vertebrando así una teoría crítica del arte moderno. Comprender el trasfondo ideológico en tales posturas permitió dilucidar métodos funcionales a abordar desde otros ángulos la relación arte y economía.

Tal como hemos mostrado en nuestra investigación, *La novela de la crisis* en Colombia, es la respuesta estética que resiste la banalización del arte literario. No se centra tanto en los experimentalismos de carácter formal como en las reflexiones de carácter filosófico medulares a los problemas existenciales del sujeto en la época de las crisis generales. Su objeto principal es hacer comprensible la crisis y los traumas que de esta se desprenden. Para tal efecto se desentiende de dogmatismos, reevalúa los alcances de la tradición, reescribe el diálogo de la literatura con la filosofía, la historia, la política, la antropología. La desedimentación de tales discursos es la base de su analítica de la historia, las ideas y la cultura, de

su interés por la reconstrucción de la verdad y la memoria. El punto de toque de todo el sistema es un nuevo humanismo centrado en hacer inteligible la crisis del individuo.

La relación entre filosofía y literatura, pese a ser un espacio de discusión bastante concurrido, aporta aún elementos de juicio capaces de sugerir interpretaciones certeras de la novela actual. Queda visto en las páginas anteriores como a partir de una articulación ecléctica de la propuesta de Hegel, Heidegger, Derrida, Husserl surge la lectura plástica; como el deconstruccionismo entendido a modo de conjunción múltiple de sistemas de lengua permite lecturas profundas de discursos filosóficos transversales a las obras literarias; como a partir de la relectura de la filosofía política de Russell, Habermas, Derrida y Arendt, puede redefinirse el compromiso político del intelectual. Es, ciertamente, un terreno amplio que aún convoca, que no está agotado y que aporta sistemas críticos sólidos funcionales al análisis objetivo del arte.

Desde el punto de vista filosófico podemos afirmar que la *novela de la crisis* es una novela deconstruccionista en el sentido en que desestructura la totalidad de los discursos (dominantes y marginales) interpretando en su lógica articuladora las verdades que le son inherentes. Fenomenológica en la medida en que objetiva la esencia del acontecimiento a partir de su relación con la conciencia del sujeto afectado por la verdad del acontecimiento. Psicológica por cuanto ahonda en el conocimiento de la psique de sujetos expuestos a las diversas crisis que genera en su discurrir la evolución cultural de sociedades vinculadas a la globalización planetaria. Una novela humanista orientada a reinterpretar la historia, reestructurar la memoria, asumir posturas críticas respecto de la política, ética, moral, la filosofía, éticas civiles dominantes, implicados en la construcción del

pensamiento desde donde se define la condición humana.

Sostenemos que la *novela de la crisis* genera un cambio en el canon escritural, genera, a su vez, un cambio en el canon lector. La *lectura plástica* es el modelo lector que mejor se adecúa a la dialéctica actual entre filosofía y literatura elaborada en la *novela de la crisis*. La base del ejercicio interpretativo trasciende el texto; se centra en la aplicación de la teoría deconstruccionista derrideana para entender los modos en que la obra participa del pensamiento y el saber colectivos. Así, la *lectura plástica* sugiere un procedimiento basado en la destrucción- reconstrucción de los saberes implícitos en la conformación de la cultura. No se desentiende de los aportes que en cuanto a la valoración de la experiencia y del individuo aporta la fenomenología, tampoco del aporte específico que un nuevo humanismo incorpora en la tarea reconstructiva de la historia y la memoria. Al lector plástico le corresponde adelantar su lectura de la *novela de la crisis* partiendo de un postulado: su propósito último es entender el entramado de relaciones entre las ideas y el contexto social en que se afianza la crisis existencialista que afecta por igual al individuo, el arte y los discursos.

La actualización de dicho modelo lector exige, cuando menos, dos precisiones: la primera, en torno al papel de la crítica, sus intereses y efectos sobre la valoración de la obra de arte; y en segunda instancia, respecto a la percepción de dicho aparato crítico. Independientemente de sus intereses o compromisos debe mediar, en todo ejercicio lector, un aparato teórico sólido, suficiente, cuya aplicación garantice acceso al universo semántico sugerido por la obra. Su plausibilidad depende de la formación adecuada en lo referente al manejo adecuado del discurso crítico existente. ¿Qué papel debe asumir la academia? La dimensión total de su

responsabilidad queda expuesta al anotar que la plasticidad a que alude el modelo lector depende de la competencia (individual) al interpretar la totalidad de desplazamientos (semánticos) que efectúa la obra en función de su objeto estético.

La novela en tanto recurso que hace de la crisis su objeto cognoscible, no es una eventualidad característica de la producción literaria colombiana actual. La crisis es apreciable a nivel general y su alcance es universal. Diríase, de hecho, que es el fenómeno esencial respecto del cual se define la circunstancia socio-histórica en que se hace a sí mismo el individuo del presente. No obstante, como es natural, en los límites de cada cultura, emergen interpretaciones específicas de tal crisis universal. En la *novela de la crisis* hallan espacio los modos específicos en que parte de la producción intelectual de un pueblo, difundida a través de la literatura, representa con sentido crítico, los modos en que su cultura permea y resiste su realidad histórica.

La importancia del presente trabajo ha radicado entonces en la articulación de modelos teóricos que posibilitan una lectura filosófica de dicha literatura. Consideramos que analizar una serie de autores representativos de la promoción vigente, su obra y apuestas dentro del fenómeno estético al que hemos denominado la *novela de la crisis* en Colombia permite delimitar los aspectos de orden epistemológico que regulan la creación de este tipo de novela, asimismo permite a la crítica objetivar participaciones en el campo de producción literaria colombiano, entender el margen de autonomía que establecen en relación con las reglas del arte dictadas desde el campo de poder.

Las diferencias de orden formal han quedado establecidas. No obstante y pese a las diferencias, es interesante observar como desde el punto de vista de lo testimonial, autobiográfico e histórico (Abad Faciolince), desde la visión cosmopolita del mundo, desde la crónica de viaje o la literatura itinerante del trashumante (Gamboa), desde la sordidez narrada del inframundo, la experimentación de la periferia, desde el grito vitalista fundado en la exploración honda de la condición humana (Mendoza), o desde la reescritura del mundo del hampa arraigado en el seno de las ciudades industrializadas y corruptas (Franco Ramos), los intereses encuentran líneas comunes actualizados en aras de la memoria, la identidad, la autonomía cultural y la libertad de pensamiento en que habrá de fundarse un nuevo individuo y, por extensión, nuevas sociedades basadas en concepciones diferentes del sujeto, la sociedad el arte y la cultura..

A partir del esquema articulado puede entenderse la transición evidente en la apuesta estética de los autores abordados en este trabajo. Definirse la idea de fondo en el cambio de perspectiva agenciado en la obra de Abad Faciolince. Justificar la transición de visión de mundo derrotista, que señala el éxodo como única alternativa de solución a los problemas del sujeto alienado por la violencia, a una apuesta por la memoria. En lo referente a la propuesta de Santiago Gamboa, permite entender las causas que justifican el cambio de postura de una visión apocalíptica de la realidad comprendida en sus textos autobiográficos primeros, en *Perder es cuestión de método*, *El cerco de Bogotá*, a una apuesta esperanzadora que sugiere la posibilidad de la existencia de una isla de Wanda para todos: el espacio arcádico en que el hombre habrá de realizarse. En Mario Mendoza, es evidente la misma transición. Pasa de una literatura en donde se representa la ubicuidad del mal, la violencia sórdida e inmisericorde a la resiliencia como producto del

desarrollo del pensamiento crítico a través de la lectura. Habla de la complejidad de la historia. No existe una única visión. Existen miradas múltiples y la posibilidad de entender aquello que somos radica en la revisión detallada de todas las múltiples versiones; incluso las versiones silenciadas.

Los avances hechos permiten formular conclusiones parciales respecto de la producción literaria nacional. Es claro que a partir del análisis de la obra de escritores como Abad Faciolince, Franco Ramos y Gamboa y Mendoza se puede advertir que es recurrente en la literatura nacional la experimentación formal. Es posible la articulación de géneros argumentativos en su composición. Dentro de esta propuesta experimental aún es válido el recurso de lo metaficcional, tanto más si éste se hace funcional al establecer una crítica contundente en contra de la industrialización del arte y la degradación del oficio de escritor.

El estudio de una novela como *El olvido que seremos*, la puesta en perspectiva de su apuesta estética en el marco de evolución de la literatura colombiana e hispanoamericana, aporta elementos argumentales suficientes y sólidos al justificar la elaboración poética de la memoria como alternativa afín al desarrollo de una literatura funcional. Es decir, consecuente con las necesidades propias de nuestro contexto. *El olvido que seremos* plantea, a partir de la recuperación de la memoria, primero, una orientación mucho más densa y compleja de las reflexiones filosóficas formuladas desde la literatura y, segundo, la evolución definitiva en los modos tradicionales de tratar la temática de la violencia. Para tal propósito modifica puntos de vista limitados, consecuencia de la apreciación superficial del fenómeno, y procura enfoques que garanticen hondura en el análisis del mismo. Así, la novela hace uso de los registros testimonial, biográfico y autobiográfico en

función de crear un discurso crítico que reconozca a la memoria su carácter indispensable en nuestro propósito de explicar y superar la crisis nacional. Sugiere la necesidad de dar continuidad a procesos creativos comprometidos sin incurrir en la literatura panfletaria, se declara abiertamente en contra de la impunidad, el olvido y la indiferencia. Para Abad Faciolince, la aceptación del compromiso de preservar nuestra memoria no riñe con el carácter trascendente de la propuesta literaria siempre y cuando resulte útil a la superación de la inconciencia colectiva y la comprensión del fenómeno.

En la literatura colombiana es evidente la transición hacia enfoques críticos de la violencia que superan la visión derrotista del individuo. En el caso de Héctor Abad Faciolince, esta voluntad de cambio también se hace manifiesta. De la visión apocalíptica expuesta en *Angosta*, novela que sugería la fuga como única posibilidad de supervivencia, se pasa, en *El olvido que seremos*, a la idea menos desesperanzada de preservar la memoria. Conservarla constituye un compromiso ético ineludible que habrá de sentar las bases para la conformación de un espacio más digno, menos violento, que propicie el desarrollo integral del individuo. Cabe aclarar que el suyo no es un esfuerzo individual pues esta misma intención puede encontrarse en la obra de escritores nacionales de la dimensión de William Ospina, Rosero Diago, Mario Mendoza y Santiago Gamboa.

En la literatura hispanoamericana, independientemente del influjo de los distintos campos que afectan el desarrollo de la producción literaria y de las exigencias que de ellos se derivan, la memoria aún representa una posibilidad clara y viable de deslizar explicaciones sobre los interrogantes de orden filosófico que subyacen a la definición del individuo y sus sociedades. Preservarla es una práctica compleja que involucra el

cuestionamiento crítico de la versión oficial de la historia, recupera las versiones silenciadas, propone una visión holística de las consecuencias que arrastra la unilateralidad del discurso histórico latinoamericano, preconiza el derecho de los sectores excluidos a participar en la escritura de la historia, aporta pruebas del carácter ominoso inherente a la configuración de nuestras sociedades y, finalmente, delimita el sentido y el compromiso ético que corresponde asumir a nuestra literatura: no renunciar a entender lo que somos. Como queda expuesto, las literaturas de la memoria en América Latina justifican su continuidad al explicar las causas que definen axiológicamente los colectivos que integran nuestro universo social y cultural.

En el plano de lo social la novela colombiana procura actualizar lecturas rigurosas de las problemáticas que aquejan al individuo. El enfoque aplicado a tal relectura no es nunca localista, el referente es la universalidad planetaria que difunde la globalización y los objetos en que se traducen sus efectos; son los espacios de la urbe y las individualidades desoladas que las habitan. La representación estética trascendente de esta realidad surge del ejercicio filosófico de la deconstrucción de la realidad. Hoy se hace necesario un tipo de literatura comprometida con la interpretación concienzuda de la realidad. Las propuestas que señalan la transición del realismo escéptico a la memoria como alternativa filosóficas, la poetización de la violencia y la miseria urbanas hacia una estética del desencanto, la desmitificación del sueño americano, la trashumancia citadina como método de aproximación a la desolación humana, el desplazamiento del realismo crudo hacia una estética más esperanzadora y la relectura de la historia son apuestas estéticas que introducen nuevos enfoques en la literatura nacional. Su aporte esencial radica en que pese al influjo de la lógica del mercado, sus respectivas apuestas no desisten de la

perspectivización filosófica del problema del sujeto y la realidad latinoamericana.

En síntesis, el trabajo anterior desarrolla la explicación filosófica de escrituras constitutivas de un fenómeno estético circunscrito a la necesidad de ofrecer frente a las crisis actuales, representaciones críticas garantes, a su vez, de transformaciones epistémicas cuyas repercusiones resultan sensibles en la evolución de la sociedad, la cultura, el arte y el sujeto. La necesidad de estudiar este fenómeno en toda su complejidad queda expuesta al ubicarse en el centro de resistencias respecto del oficialismo que sostiene la realidad en su versión actual, y a partir del cual se decreta la inoperancia funcional de arte en su versión más crítica y comprometida. El corpus elegido permite argumentar de manera suficiente la presencia de una serie de autores, con intereses comunes, que promueven el desarrollo de una literatura harto más interesada en el desarrollo de una conciencia crítica que en el posicionamiento privilegiado de un nombre, una obra. Para estos autores, la respetabilidad de su nombre depende, específicamente, del aporte concreto de su obra a la racionalización de la crisis.

ANEXOS

APENDICE 1

ENTREVISTA A SANTIAGO GAMBOA. Por Ronald Bermúdez.
(Bogotá. Mayo 31 de 2010.)

1-**R.B.** En una entrevista hecha por Ana Zarzuela (para *Cambio 16* en España) y Luis García (para *literaturas.com*) Ud. define “***la escritura como el espacio de unión de todo lo posible. La mezcla de géneros, de técnicas, de mundos...*** ¿Es este, simplemente, un rasgo estilístico distintivo de la narrativa de Gamboa, o puede decirse que en dicha concepción se encuentra implícita la apuesta estética que singulariza (en el campo de producción literaria nacional e hispánico) su proyecto narrativo?

S.G. *Lo primero por hacer es: tenemos que tener en cuenta que las motivaciones, digamos, conscientes de un escritor, las razones de por qué utiliza ciertos estilos, ciertas ideas, o por qué recurre a ciertas motivaciones literarias y no a otras no necesariamente constituyen la verdad de esa propuesta estética; esto, porque la propuesta estética está en los libros y a veces las ideas del escritor sobre lo que escribe difieren con las lecturas y las explicaciones que otros pueden hacer de los mismos libros. Yo a este tipo de preguntas puedo responder, por supuesto, con lo que es mi opinión pero eso no quiere decir que sea la verdad revelada ni absoluta sobre mis propios libros porque uno va modificándose, el tiempo va pasando, uno se va convirtiendo en otra persona, las ideas van pasando, se van agotando, se van enriqueciendo, se van transformando.*

Entonces, si hablamos sobre la escritura como el espacio de unión de todo lo posible, en donde se unen todos los géneros literarios; yo pienso

que es una idea hoy vigente, y es en la narrativa en prosa, en la novela sobre todo, en donde convergen. Ahora, también la poesía tiene un aspecto narrativo; el teatro reúne también ciertas cosas que son en origen separadas y diferente; en el teatro hay verso, existe la prosa. Sin embargo, creo que en la novela, en tanto ésta escenifica un mundo, es en donde más posibilidades hay de que diferentes géneros, incluso concepciones opuestas de la literatura puedan convivir. Precisamente a la novela es la multiplicidad y la diversidad lo que la define más profundamente. Por supuesto, al hacer esta definición, inmediatamente podemos formular la definición contraria pues hay novelas que no son así, algunas tienen solamente la pretensión de mostrar un elemento a través de un tipo de personaje y no más. Pero, a mi la novela que más me interesa es la novela que por definición es múltiple, que por definición es coral, que por definición tiene una variedad tan enorme de personajes, y sobre todo de personajes tan diferentes; es una idea que he llevado a la práctica en mis libro. Eso para mi hace que la novela sea un espacio de pensamiento y de propuestas muchísimo más amplio en virtud a que reúne experiencias de personas y de personajes completamente diferentes. En mi caso eso está representado, sobre todo, en mis novelas de corte biográfico que son Vida feliz de un joven llamado Esteban, El síndrome de Ulises, y Necrópolis en las que he procurado llevar a la práctica ese principio, el principio de la unión de lo diverso, del carrusel de voces; un carrusel en donde los personajes se van rotando la parte delantera del escenario, donde cada personaje tiene por un momento la palabra para hablar directamente (casi que) al oído del lector. Eso me parece a mi que es desde el punto de vista literario muy efectivo, que se acerca mucho a lo que para mi es la gran literatura; que es la que me gusta leer y la que procuro escribir.

2- **R.B:** Es evidente, casi una obviedad, (al menos desde mi lectura) que esta definición subyace a la creación de su primera novela *Páginas de vuelta* que, dicho sea de paso, ha motivado de parte de la crítica comentarios bastante halagüeños como: ***“una novela que rompe todos los caminos más recientes recorridos por la literatura colombiana”***; es también factor (mérito, virtud diría yo) decisivo en la concesión del premio la otra orilla 2009 a *Necrópolis*. Ampuero, Volpi, y Pere Sureda (jurado) destacaron ***“el magnífico uso del lenguaje y la dificultad que implica dar vida a tantas voces distintas logrando que sean diferenciables y creíbles (...) un riesgo narrativo que el autor supera con mucha pericia***. Desde el punto de vista de las responsabilidades éticas y filosóficas que impone al arte literario un determinado contexto y que corresponde considerar al autor ¿cuáles son los alcances, en el sentido estricto de vertebrar una toma de posición coherente, que permite al artista esta profusión de géneros, técnicas, mundos, voces?

S.G: A ver, una de las ideas interesantes para mi de qué puede aportar una novela a un lector y por lo tanto a una sociedad es el hecho de tener muchos elementos. Por ejemplo, como dice Naipul “de traer noticias de otros mundos”. Creo que eso es algo que la novela debe hacer y que la enriquece; también debe ser una especie de pequeña representación de los destinos, de las vidas y de la problemática profunda del ser humano. Me parece que desde un punto de vista plural hay muchísima más opción de acercarse a una posible verdad estética, humana que al hacer algo exclusivamente desde un yo o desde una mirada individual. Creo que la suma de experiencias distintas, y eso no sólo en la estética sino también en la vida, la suma de cosas diferentes, multiplica, no reduce sino que multiplica. El que no es capaz de salirse de su propio yo y lo mira todo desde dentro generalmente produce una estética terriblemente autoritaria,

*una estética que puede conducir a miradas inclusive violentas y agresivas; pero, si uno sale de ese yo y se convierte en un yo plural en donde muchas personas, muchas voces comparten posiciones centrales el enfoque creado constituye un ejercicio de tolerancia; un ejercicio de compromiso con los otros; inclusive, desde un punto de vista político, es profundamente democrático. Claro, la voz enloquecida de un yo apresado dentro de sí mismo que no quiere saber nada puede producir una gran estética. Uno puede elegir entre varias estéticas y la mía es mucho más aquella que se forma de la diversidad; de hecho eso lo dice mi personaje de Esteban en la primera de las tres novelas que son de ese estilo: **“la vida de uno es indisociable de la vida de los otros y por eso para contar mi vida tengo que contar la vida de los demás, de los que estuvieron en torno a mí.***

3-**R.B:** Es natural que se indague por el conjunto de lecturas y autores que constituyen el estadio previo a la consolidación del recurso estético mencionado. En algún momento (“autores de lengua inglesa” *Cambio* 16. Feb. 2005) usted habla de J. M. Coetzee y la estética del silencio desgarrado ante la realidad, ante el horror cotidiano, define incluso su obra (la de Coetzee) como las palabras de ese silencio. En segundo lugar ubica a V. S. Naipul; destaca en él su orientación temática por la educación artística y el estudio sobre el carácter humano, que son según Santiago Gamboa (en ese momento) los grandes temas de la literatura. Al finalizar el texto, en tercer lugar sugiere la presencia de Martin Amis gracias a su condición proclive al humor y el sarcasmo tratados con virtuosismo, mientras que Paul Theroux figura debido a su personalidad múltiple que destaca en la faceta de novelista, viajero y memorialista. En otras páginas ha expresado su gusto por Green, Conrad, Maugham, Poe, Bukowski; menciona lo que significa la presencia y el aporte de autores como García Márquez y Álvaro Mutis; establece los términos de su relación con autores

como Julio Ramón Rybeiro, Juan Goytisolo... sin duda la lista podría extenderse mucho más ¿Qué autores incluiría usted en esta lista y de qué modo influyen su postura?

S.G: *La respuesta está en la pregunta, la pregunta incluye el por qué cada uno de esos autores es importante; Coetzee es exactamente la estética del silencio desgarrado.*

R.B: Me refiero a si hace falta algún otro autor que usted considere importante en la definición de su apuesta estética y que no esté incluido en la lista.

S.G: *Hombre, a mí me parece que en este momento, pero claro sería algo más reciente que no ha intervenido de manera fuerte en la escritura de estos libros (Necrópolis, El Síndrome de Ulises y anteriores), yo tengo una cercanía muy potente con Thomas Bernhard, el autor austriaco; por algo parecido a la estética del silencio desgarrado. Claro, en el caso de Bernhard ese silencio desgarrado precede un grito terrible de odio, que es un momento en donde una personalidad artística tan fuerte como la de él declara la guerra al ser humano, está expresando el horror humano de toda una época en centro Europa. Un tipo quien le correspondió vivir la segunda guerra mundial a los 13 años y que fue criado en esas condiciones terribles está expresando esas experiencias de formación no de una individualidad sino de una sociedad en su conjunto, de una parte de la humanidad de un momento de la historia del mundo; por estas razones Thomas Bernhard me parece en este momento valiosísimo.*

Mencionas a Naipul; está Theroux, quien es para mí el gran autor de viaje; incluyes a Martin Amis que tiene esa mirada humorística y sarcástica;

está Bukowski que es para mí el centro de esa estética de cafetín, de bar, de quien mira la realidad con miedo desde un rincón oscuro; está García Márquez, Mutis, Goytisolo, Rybeiro; quien además me salvó la vida; anotas también a Conrad, Green, Maugham, es decir están los autores que a mí me han llevado al gusto por el viaje, la reflexión, la aventura; elementos que no me parece estén disociados o que deban estarlo. Hace 40 años un lector de Graham Green era visto como un lector a quien le gustaba leer novelas de espías y a mí me parece que dichas novelas son también profundos tratados morales sobre la culpa, sobre las pulsiones; aspecto que tiene que ver con su religiosidad pero que él analiza de manera humana y laica: todas las novelas de Graham Green tienen un problema moral. Edgar Allan Poe; por supuesto Conrad; Conrad es también el descenso a los infiernos, es como el Dante del siglo XX. Yo creo que señalas todos los autores fundamentales para mí. Tal vez mencionaría, y esto es una obviedad, que el gran arquitecto de novelas que enseñó a construir novelas a los escritores de mi generación es Mario Vargas Llosa; leyendo Vargas Llosa uno adquiere noción de cómo es que la novela se construye ya que sus construcciones son deslumbrantes.

Estos dos últimos libros (El síndrome de Ulises y Necrópolis) están escritos bajo un diálogo muy intenso con la obra de Roberto Bolaño; gran amigo mío, fue una de las personas cuya muerte más duro me ha dado. A propósito de Bolaño, Yo siempre he creído y lo he dicho varias veces que cuando uno escribe lanza una especie de señales, no sólo a los lectores comunes y corrientes, lo hace también a los demás escritores. Uno siempre siente que hay un grupo de escritores de su generación, o por lo menos yo lo siento así, que me interesan y con los cuales siento que lo que ellos escriben es un mensaje también para mí, un mensaje que sugiere que yo no puedo escribir sin tener en cuenta esas cosas. A partir de Bolaño sentí

yo eso. Yo decía: no puedo seguir escribiendo como si Bolaño no existiera, como si no existiera su obra. Fui leyendo sus novelas a medida que salían; en esa época no era tan famoso, no era ni siquiera famoso; de hecho era bastante marginal más bien. Su obra constantemente me ha ido generando una gran influencia porque yo sentía que tenía que escribir y ser mucho más exigente conmigo mismo, que debía hacerlo de este modo si quería que lo que yo escribiera estuviera en diálogo con esa obra que veía tan lejana. Es como cuando estás en una mesa de poker, si uno está apostando y resulta que los otros están apostando más fuerte tendrías que retirarte de la mesa, de lo contrario tienes que subir tu apuesta. Así es como los demás escritores de la contemporaneidad te influncian: ellos ponen sus apuestas sobre la mesa, tu miras lo que están apostando y si consideras no poder igualar el nivel de apuesta vas a otra mesa donde la gente apuesta menos; o dices esta es la mía y quiero estar en esta mesa. Entonces te propones un nivel de exigencia que permita, o al menos imaginar, que puedo estar en este mismo espacio.

R.B En *Palabra de América* (Seix barral, 2004.) Bolaño sugiere que el peso de la cultura, conocidas sus directrices, llevan al escritor a asumir la escritura como búsqueda de reconocimiento.

S.G: *Esto hay que entenderlo de este modo: Roberto tenía una teoría literaria absolutamente delirante pero muy interesante, muy bella; consiste en que el verdadero escritor es esa especie de noble francés del siglo XIX que escribe por desapego a la vida y a la realidad y sin esperar nada a cambio. La Rochefoucauld (siglo XVII) Lord Byron (siglos XVIII- XIX), ese tipo de autores en que la literatura es una especie de grito; esos eran los mitos de la vida literaria de Roberto. Roberto era casi tan obsesivo y radical con la escritura suya como con lo que él creía que debía ser la vida*

de un escritor. Yo en este punto siempre discutí con él; no estoy de acuerdo con eso. Yo no creo que uno tenga que legislar sobre cómo deben vivir los demás; cada escritor vive y es de una manera totalmente diferente. Él valoraba muchísimo a ese gran aristócrata que se dedicaba a la literatura; vivía fascinado con Vila Matas. Para él, que un autor fuera un jovencito de clase media que quería pagar sus facturas y vivir con eso le parecía casi innoble. Tenía esas ideas sobre la vida de un escritor que eran básicamente románticas. El romanticismo es el que define esa vida dramática, telúrica en un escritor (Lord Byron) que debe estar en desarmonía y en total desacuerdo con el universo. Ese Spleen (Baudelaire) se transforma en literatura. Esa era la imagen privilegiada de Roberto de cómo debía ser la vida de un escritor, de hecho la aplicaba, él buscaba eso también. Esa honorabilidad de la que hablaba no la buscaba porque él sabía, sentía en su fuero interno, estaba convencido de que su obra iba a llegar muy lejos. Yo nunca he conocido un escritor tan talentoso que al mismo tiempo estuviera tan convencido de su propio talento.

R.B: Santiago, ¿a usted no le da la impresión de que 2666 es una novela inconclusa; que su publicación es efecto de los intereses del mercado?

S.G: *No, porque el texto original era así. Y yo lo puedo decir porque uno de los recuerdos más bonitos que me quedó de la amistad con Roberto es que él me la contó. Yo no digo que la novela haya sido cien por ciento terminada, pero digamos que no había más en la versión que él dejó. Ahora, él tenía muchas notas, notas como esa que aparece al final en donde dice que al fin y al cabo quien narra todo eso es Belano, y que agrega: “hasta aquí he llegado queridos lectores, si tuviera fuerza me pondría a llorar”. No había más elementos, no había una historia de marco que incluyera todo, no había nada más, era eso. Recuerdo que*

Roberto tenía en su casa, en su estudio, un esquema: los círculos dibujados eran los capítulos y la novela era el círculo grande que incluía a los demás. No es que a esta novela le falte un elemento. Roberto, sin duda, porque era un gran autor y perfeccionista, hubiera trabajado un poco más toda la primera y la segunda parte, hubiera podido demorarse tres años más corrigiendo. Al respecto, yo creo que la primera parte es inferior a la última y tiene una explicación: el Roberto que empezó a escribir y el Roberto que lo finaliza, siete años después, eran diferentes personas.

En cuanto a Los detectives salvajes recuerdo, que en su momento fue una novela muy criticada, recuerdo que había escritores que decían, Muñoz Molina, que a esa novela le sobraban 200 páginas.

En conclusión, yo creo que en esta lista faltarían Vargas Llosa y Bolaño como alguien más contemporáneo.

4-R.B: En esta misma entrevista (la concedida a Zarzuela y García) al hablar de novela y autor Ud. define que toda novela “es un proceso de pérdida”, en tanto que la obligación de todo escritor es “buscar” cosas no escritas que son mejores que todo lo ya escrito ¿en su caso particular, qué es aquello que se pierde; qué es lo que se busca?

S.G: *No claro, esto es una idea puramente teórica como todas las ideas; por supuesto, pero tengo que agregar que una novela es un proceso de pérdida desde el momento en que nace y es escrita. En toda novela, por lo menos para mí, yo no hablo de otros escritores; hablo de mi experiencia, siempre siento que son muchísimo más grandes, que son muchísimo más ambiciosas. Desde luego, con las armas que tengo puedo escribir una novela pero generalmente esa novela es muy pequeña si la comparo con el gran proyecto inicial. Ahora, también es un proceso de ajuste; básicamente como soñar. Me explico: cuando uno sueña con una novela y experimenta*

esa sensación casi amorosa con esa idea con la que quiere trabajar, siente que es esta idea inicial una especie de marco en donde uno sabe que está la novela aunque todavía no aparece clara; es decir, yo no sé qué novela es, pero sé que ahí dentro están sus elementos. En realidad, es una cosa enorme: empiezo a oír voces por aquí, voces por allá, a imaginar fragmentos, aspectos de la novela, argumentos que se pierden; yo no sé nunca la totalidad de lo que voy a escribir. En primer momento se muestra como una cosa gigantesca y después lo escrito es acaso una parte, puede ser la síntesis de ese primer sueño inicial. Ese es mi caso; ese es el proceso creativo mío. Finalmente, uno escribe lo que puede. Flaubert decía que el estilo son las limitaciones; a lo mejor las limitaciones me obligan a escribir mucho menos de lo que en un principio sueño puedo escribir. Ahora, ¿qué se queda por fuera? Claro, se queda por fuera lo que no es la novela, lo que finalmente la novela de algún modo rechaza. Toda novela tiene un momento en que se arma y aquello que no entra, lo que estaba por ahí en el universo gravitacional se va porque ya no entró, no encuentra espacio. Estos elementos pueden ser de orden argumental, pueden ser personajes, frases; yo escribo a mano muchas frases, cuestiones que me asaltan de repente, escribo una frase aquí una frase allá. Posteriormente existe y siento que hay mientras escribo una temperatura de situación que me permite recordar que tengo para este tipo de sabor frases ya escritas; las busco, las encuentro y esas frases me acaban de redondear el párrafo. Así se van escribiendo las novelas, las novelas más por lo menos.

5-R.B: ¿Es la teoría de Fergus Bordewich expuesta en “Muy cerca del mar te escribo” la explicación del recurso poético y el modelo procedimental implementado por Santiago Gamboa en la construcción de su novela?

¿Puede leerse este texto a manera de manifiesto personal, a modo de arte poética?

S.G: *No sé si sea la única explicación de un recurso pero es una explicación; es una de las explicaciones. Es decir, Bordewich tiene una idea sobre los escritos relacionada con la búsqueda de historias ejemplares, de historias que son importantes porque resumen en ellas algunos elementos destacados de la condición humana. Esos temas, esas historias, según la misma teoría, suceden en lugares en donde se concentra la atención del mundo. No olvidemos que es periodista, él es un cronista, hace crónica literaria y tal vez la parte de la teoría que ubica tales historias ejemplares en el espacio donde se concentra la atención del mundo sea ficción para lograr justificar que Bordewich va a los lugares pero no va buscando la actualidad. En todo caso, considero que uno de los elementos importantes de la novela es la búsqueda de historias ejemplares; de hecho, creo que existen historias que reúnen ese tipo de características y que son las historias que a la literatura más le deberían interesar. Pueden no figurar en la literatura escrita, pueden ser sencillamente orales; hay historias que son entrañables y que han sucedido en la realidad, historias que a uno le gusta repetir porque sabe que contienen un pensamiento muy fuerte sobre algo que nos concierne a todos. Sí, ese es uno de los elementos literarios y poéticos, sin duda.*

6-R.B: ¿Cómo definiría usted la relación entre **compromiso**⁷⁴ y literatura?, ¿son categorías excluyentes, irreconciliables? ¿Cómo perciben esta relación los escritores colombianos?

⁷⁴ Entendida no desde su concepción plana, es decir desde la intención interesada del artista por participar de modo definitivo, desde la orientación teleológica de su obra, en la legitimación de determinada ideología o proyecto. Me refiero, en cambio, a la obligación irrecusable del arte de proponer alternativas diversas críticas de la realidad

S. G: *Yo siempre he creído que al interior de la literatura hay propuestas morales, políticas algunas veces mucho más intensas e interesantes que las propuestas de políticos y moralistas. Precisamente, en relación con la pregunta anterior, cuando se llega a esas historias ejemplares, en donde de repente todo tiene sentido, en donde algún aspecto de la condición humana está explicado de manera eficaz y hermosa permite, inmediatamente, una comprensión de la realidad social y de las relaciones humanas muchísimo más profunda de la que teníamos antes. Yo entiendo la diferencia que haces, una cosa es la novela política partidista, la que se hacía en los años 70 en América latina y otra cosa la idea de compromiso en la novela actual. Creo que en las novelas de manera involuntaria, puede llegar incluso a ser involuntaria, está la visión política de un escritor. Un escritor, aparte de que como ciudadano tiene la misma responsabilidad política de cualquier otro ciudadano, como escritor su responsabilidad se incrementa pues el escritor es escuchado por otros, está en un pequeño pedestal y los demás lo miran, él tiene una responsabilidad mayor en tanto su palabra puede llegar más lejos y puede influenciar más. Es lo que siento y lo pienso para mí no para los demás porque a mí no me gusta, como te decía antes con el caso de Bolaño, a mí no me gusta legislar sobre la vida del escritor, cada cual vive como quiere.*

En mi caso a mí me gusta que mis libros contengan propuestas, denuncias de situaciones. Por ejemplo, en El síndrome de Ulises el tema de la inmigración, o en Necrópolis todo lo que tiene que ver con la violencia, la inhumanidad, la traición, todo ese tipo de cosas están ahí. Hay una historia colombiana donde aparece claramente la realidad que aquí a todo

artífices del desarrollo del pensamiento crítico que permita al sujeto repensar su realidad inmediata sin ignorar la dimensión compleja que impone la unidad de conjunto.

el mundo le gusta, la cuestión del paramilitarismo y sus pormenores. Estos elementos forman parte de la visión artística que uno tiene del mundo y por tanto están en las novelas que escribe.

Es de ese modo como mejor se expresa el compromiso político. No puede hacerse a través de una novela plana en donde los personajes son hijos de obreros, hay un sindicalista, la hija del obrero mayor se enamora del sindicalista, al final el sindicalista va a la cárcel y luego sale: esas novelas planas no tiene valor; los libros para que tengan efectividad deben ser buenos. Un libro no es bueno porque tenga ideas buenas en su interior; es bueno en sí mismo porque su estética, su potencia y su existencia como obra artística es válida. Hay libros extraordinarios que están llenos de ideas horribles expuestas de manera estética, que cumple también un papel por rechazo como en las novelas de Céline, o algunas novelas de Henry Miller, o las novela de James Ellroy que resultan novelas durísimas en donde todo lo que ocurre es horrible aunque es justo aclarar que muchas de ellas globalmente, no todas, son hermosas en cuanto son obras de arte que te muestran la violencia, la locura de este mundo. Eso está bien porque crea en uno anticuerpos, crea en el lector una mirada muchísimo más crítica sobre la realidad. El lector que lee ese tipo de novelas, cuando son buenas novelas, atrapa una serie de cosas que lo convierten en una persona mejor: es ahí en donde está el verdadero compromiso de la literatura; no en hacer novelas de sindicalistas y gringos malos, esto es una tontería. Lo primero que tienen que ser las novelas es ser buenas, profundas, densas; crear alternativas estéticas, versiones de la realidad y en esas versiones siempre estará la mirada política, por supuesto.

7-R.B Centremos la discusión en la literatura colombiana. Hoy, Frente al continuismo insistente de desarrollos como la literatura de la violencia, la

narco novela o narco literatura, la literatura urbana que denuncia distintos aspectos integrales de la crisis social e individual ¿debe hablarse de un monotematismo recurrente, caduco, obsoleto que impide la evolución de la literatura nacional; o aquello que enjuiciado a primera vista deviene defecto, bien visto es en realidad la manifestación categórica del grado de conciencia y responsabilidad que frente a las demandas del contexto social al cual la literatura responde tiene el autor?

S.G: *Entiendo el punto. El problema no es el tema, en realidad, es lo que uno hizo con ese tema. En cuanto al problema de la narcoliteratura, si la podemos llamar así, no es que tenga un elemento de alabanza al mundo narco; el problema es el mismo de siempre: que sean buenos o malos libros. Cuando una novela es buena no importa de qué trata. En esa línea, las novelas de Élmer Mendoza en México, La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo, Rosario Tijeras de Jorge Franco, tienen en común que son grandes novelas, que son extraordinarias novelas. Ahora, pueden existir novelas que son buenas no porque hablen de los narcos; son buenas simplemente porque son buenas y porque sus autores son grandes autores. Existen algunas otras que usan el mundo narco pero son pésimas, que echan mano de este recurso porque genera morbosidad, gran curiosidad y tiene mucho éxito. Es decir, hay quien va a ese mundo buscando un reclamo puramente comercial. El mejor ejemplo de esta actitud se halla en las programadoras de televisión que hacen telenovelas basadas en el mundo de la mafia. Pero, el mundo de la mafia no es un mundo sobre el que no se pueda escribir o sobre el que no se pueda hacer cine. En Estados Unidos Martin Scorsese ha hecho una extraordinaria carrera cinematográfica hablando sobre la mafia italiana. En síntesis, la literatura del mundo narco no es buena o mala **per se**, o porque hable de cosas*

correctas en términos sociales y morales; es buena o mala si en su interior son libros buenos o malos.

Ahora, es bastante lógico que una sociedad como la nuestra que está en pleno cambio, que ha tenido una disolución moral tan grande, que ha soportado niveles de violencia y de impunidad tan fuertes es apenas lógico que la literatura quiera desentrañar ese mundo, que los lectores asistan con curiosidad a mirar aquello que se muestra. Cuando en una sociedad predomina tanto silencio, tanta impunidad y tanta violencia la literatura se torna muy necesaria para sugerir una versión explicativa, así sea ficticia, de lo acontecido; de hecho, la literatura es el mundo de lo que no sucedió en la realidad. Sin embargo, muchas veces en ese mundo que no sucede encuentras más elementos para comprender la realidad que en la realidad directamente; incluso, que en la crónica basada en la realidad. Yo sí creo que este tipo de novela debe ser mirada en su gran complejidad, advertir que en el contexto en que se da el fenómeno es posible ubicar novelas extraordinarias, novelas basura que son básicamente proyectos comerciales que no tienen nada que ver con la literatura. Desde el punto de vista del lector hay, sobre todo, un mundo que para el ciudadano colombiano común es un misterio y al que quiere acercarse y comprender, y a veces mira cómo se mira a una serpiente; con miedo pero fascinado. En esta dinámica surge esa sensación de atracción y rechazo que producen las cosas que nos dan miedo pero que también nos gustan; eso pasa aquí en la sociedad colombiana con esa literatura.

R.B: En 2006 fue publicado *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince; un libro en el que predomina el tono de denuncia, que intenta mostrar en toda su crudeza el lado inhumano de la violencia política, ¿Qué opinión le merece este tipo de literatura?

S.G: *Ese libro fue una catarsis nacional. El olvido que seremos hizo que la gente se diera cuenta y viviera en carne propia lo que vivió Héctor, por eso es un libro tan importante en el presente para la sociedad colombiana, por eso tuvo tanto éxito. Aquí se lee El olvido que seremos, en 2006, en un contexto en donde comienza a verse las orejas del lobo de todo lo que fue el gobierno de Uribe, a dimensionarse en su real magnitud el conflicto paramilitar, se lee en el momento en que empiezan a extraditarse paramilitares a Estados Unidos, en un contexto en donde la gente empieza a preguntarse ¿por qué?, ¿quiénes fueron?; esa es una pregunta que todavía no tiene respuesta para Héctor, Héctor todavía no sabe quien mandó a matar a su papá; él sabe que fueron los paramilitares y pero no por sí mismos, tiene que haber habido alguien que les pidió que lo mataran. ¿Quién es ese alguien?, eso todavía no se sabe. Héctor hace algunas sugerencias y digamos que por retardar el balazo a lo mejor no hizo acusaciones muy directas.*

Esto que se hace es muy importante porque la literatura de aquí aborda la manera como la sociedad se comunica consigo misma. En cuanto al establecimiento de estas redes de comunicación social puede decirse que, generalmente, es un cometido que corresponde a la prensa: la prensa permite que la sociedad se comprenda a sí misma, se comunique consigo misma, de otro manera no se sabría que pasó en Pasto ayer por la tarde si no es a través de la televisión la radio, o los periódicos. El problema es que esa prensa deja muchas zonas oscuras, confunde o desvía. ¿Cuándo la novela negra surge en América Latina por qué surge? pues porque las versiones de la realidad no coincidían con la verdad. En México después de la masacre de Tlatelolco escritores como Paco Taibo II escriben para contar lo que pasó. Ellos usan el modelo de novela negra de Estados Unidos de Dashiell Hammett y Raymond Chandler que es el modelo en

donde el detective es alcohólico, solitario, casi tan marginal como los asesinos pero deslizan el tema político; ¿Por qué?, pues por que era necesario para contar lo que ellos consideraban era la verdad. Después en toda América Latina adquiere diferentes elementos propios de la problemática de cada país. Aquí, en Colombia, la novela negra se desarrolla en relación con el narcotráfico, grupos paramilitares, grupos de limpieza, crímenes; en fin con todo lo que Mario Mendoza cuenta. En Argentina tiene que ver con las dictaduras; en Chile tiene que ver con la guerra sucia, con exguerrilleros urbanos que ahora son detectives. Es decir, la novela negra en América Latina adquiere la problemática real del presente de cada país. Es en ese contexto, por su puesto la novela de Héctor no es una novela negra, en que predomina la urgencia de encontrar versiones de la realidad que se acomoden un poco más a la verdad que la literatura de estas características tiene un espacio enorme y tiene una acogida inmensa. Por supuesto, es muy difícil que esto lo entiendan en países que tienen mecanismos de comunicación consigo mismos mucho más elaborados y mucho menos filtrados.

En nuestros países, actualmente, la literatura sigue cumpliendo un papel muy importante en el sentido en que fue importante en Estados Unidos a principios del siglo pasado y a finales del XIX; era el único modo que tenía la gente para conocerse: los escritores del norte para ver cómo era un tipo nacido en el sur, en Alabama, leían a Truman Capote, a Styron y demás escritores del sur; del lado sur, para saber cómo eran los de Nueva York, y en general los del norte, pues leían a Hemingway (aunque no hablara mucho de esto; lo suyo era más el mundo), a John dos Pasos por ejemplo. Es decir, la literatura ha cumplido el papel de hacer que la gente se comprenda, sobre todo cuando el país es tan diverso.

Colombia tiene una gran violencia, entre otras cosas, porque existe una gran diversidad y muy poca comunicación. Nos conocemos muy poco y cuando uno se conoce muy poco empieza a conocerse a través de estereotipos: el costeño sinvergüenza, dormilón y borracho, el cachaco creído y arrogante, el paisa gritón y exagerado, el caleño perezoso...etc. La literatura hace que uno se conozca mejor. Ya nosotros conocemos mejor la costa atlántica con las novelas de generaciones recientes que escriben sobre la costa, Medellín la conocemos un poco mejor con Héctor Abad, Jorge franco, Bogotá está atravesada por la literatura de lado a lado; pero, seguimos sin conocernos. Nosotros todavía conocemos los llanos y la selva por La vorágine que es de 1924: necesitamos más versiones de la realidad a través de la literatura para conocernos más, eso también es un pequeño antídoto contra la violencia.

Para cerrar y volviendo a El olvido que seremos, Héctor es así, de repente escribe un libro en el que le cuenta a los colombianos lo que se siente desde adentro, desde la familia de una víctima. Eso nadie no lo había contado y clamábamos a gritos porque alguien lo contara; es la causa de que cuando él lo cuenta se desate esa catarsis nacional tan verraca: pero eso como lo van a entender en otras partes.

APENDICE II.

Entrevista a Mario Mendoza. Por Ronald Bermúdez.

R.B. Frente al reconocimiento que alcanza en el ámbito de la literatura hispánica e hispanoamericana la obra de William Ospina, Tomás González, Jorge Franco, Santiago Gamboa, Héctor Abad Faciolince, Rosero Diago, Burgos Cantor y Mario Mendoza, entre otros: ¿en qué términos puede leerse el aporte de las letras nacionales al desarrollo de la literatura del continente?

M.M *Como idea central, creo que la caída de la modernidad occidental, que es el proyecto de la razón occidental, se daría en el año 45 con dos acontecimientos desastrosos: por un lado, el proyecto Manhattan; y en efecto el lanzamiento de las dos bombas atómicas fatman y littleboy en Hiroshima y Nagasaki, y por el otro lado, el descubrimiento de los campos nazis de exterminio: Auschwitz, Mauthausen, Sachsenhausen, Treblinka. Esos dos sucesos marcan el fin de 500 años de aventura de investigación de las leyes de la naturaleza y de la razón como una posibilidad para encontrar justicia, equidad, formular la declaración de los derechos del hombre, los ideales de la revolución francesa y de la ilustración del siglo XVIII. Es a partir de este momento cuando se desploma el proyecto, cuando vino su gran desilusión. Ahora, es cuando aparece el movimiento existencialista francés que los latinoamericanos dan el gran salto y se apropian de la literatura mundial, es el momento en que nuestros grandes nombres se imponen y comienzan las traducciones a miles de idiomas: Vargas Llosa, García Márquez, Cortázar, Fuentes, Borges, Sábato... todos ellos hacen parte, un poco, de la precipitación de los europeos, y de los occidentales en general, en el abismo. Los latinoamericanos retoman la*

bandera y son los encargados de aquí en adelante, con la colaboración de algunos autores españoles, de una renovación en el año 70 y 80. En estas décadas los sociólogos empiezan a hablar de ciudades apocalípticas, ghost cities. Pues bien, estas son ciudades del tercer mundo, son ciudades de la periferia: es Bangkok, son las ciudades de la India, Ciudad de México, Río de Janeiro, Sao Paolo, Bogotá. Tienen en común un nuevo ritmo, nuevas velocidades de aprehensión y había que construir una literatura proporcional a esas nuevas décadas y a esas nuevas catástrofes. Yo creo que la literatura colombiana, de alguna manera, ha estado atenta, pendiente del desastre, de esa entropía y ha intentado viajar por los bordes, por la periferia: al menos esa ha sido mi gran obsesión.

Mi gran obsesión es que yo creo que algo está pasando, sobre todo después del 2008. Como dice Chomsky, ha habido un ataque en el capitalismo, ha habido un giro como consecuencia de estos últimos treinta años de viraje internacional hacia la derecha. Yo creo que en el 2008 se lleva a cabo en ese ataque un salto que va a ser terrible: el paso del capitalismo salvaje al capitalismo depredador. Este último significa destrozar a una buena parte de la población, las prerrogativas sindicales y las conquistas de los trabajadores durante los últimos 150 años. De otro lado, el globo nunca había estado tan consciente del desastre general: hemos destrozado a las demás especies, cambiado el clima, expulsado a buena parte de los trabajadores con sus familias enteras a la calle durante los últimos tres años. Más de 43 millones de personas en América latina se quedaron en la indigencia; sólo por el ataque de los yuppies, de un grupo de irresponsables antiéticos y amorales. La FAO (Food and agriculture organization) habla de más de mil millones de personas con hambre. Todo eso significa que estamos en un nuevo tiempo, en el advenimiento de un horror, y que la lógica que nos rige no es una lógica mecanicista, la lógica

está enmarcada en la física de la entropía. Es decir, no vamos hacia adelante, no progresamos, es un sistema que ya está saturado, está al límite de sí mismo y que por lo tanto empieza su proceso de autodestrucción. Cómo cantar, cómo escribir, cómo pensar desde una caída en el abismo. Y yo, creo que la literatura colombiana tiene algunos ejemplos de esa pregunta. Junto con algunas personas de mi generación, yo me inscribo ahí: ese sería mi lugar.

R.B: En este mismo sentido, ¿puede hablarse de autonomía, o por el contrario debe hablarse de posturas subordinadas respecto de apuestas estéticas importadas?

M.M: *No. Justamente creo que nosotros no hemos, bueno, en el caso mío, yo he “robado” de la filosofía, en eso sí creo. Fíjate que desde **La ciudad de los umbrales** uno no puede decir que en mi literatura haya algo identificable con la voz de fulano de tal. Hay algo que es mío, es una voz mía, es un aullido de desesperación desde la periferia, es un aullido de angustia, desde el borde, desde quien viaja por los extramuros y ahí no hay nada que yo creo que pueda ser relacionado con algún autor anterior a mí. Yo no creo que uno pueda reconocer la voz de un Sábato, de un García Márquez, de un Vargas Llosa. Es algo profundamente mío. Ahora, como concepción ideológica, como sustrato filosófico yo sí robé mucho de París 8 de La Sorbona. Yo creo que detrás de mi literatura se esconde Deleuzze, Guattari, Michelle Serrés, detrás de mis novelas está Paul Virilio. Hay una serie de autores que intentaron pensar la contemporaneidad desde otros ángulos. Y mi pregunta, como yo no soy filósofo, era cómo pensar literariamente, narrativamente una época como esta, un lugar como este. Porque yo no escribo desde Finlandia, yo no soy sueco, yo tengo conciencia permanente de eso. Yo he ido a estudiar al extranjero, paso*

temporadas, viajo, tengo que dictar alguna charla o lanzar algún libro pero tengo muy claro que mi anclaje fundamental es Bogotá, es Colombia.

Yo creo que es exactamente lo contrario, yo creo que durante la década de los 90 lo que sucedió es que se dio un viraje hacia lo light. La década de los 90 es una década en la que se va hacia la superficie. La superficie es Depak Chopra, Coelho, Diez consejos para ser feliz, literaturas edulcoradas. Incluso, muchas veces, casi que de acuerdo como unos gustos que van ligados al capital. El realismo degradado va en contra vía por completo del estereotipo de lo light. Es justamente todo lo contrario: no hay un libro mío con un happy end, no hay un libro mío donde ninguno de los personajes se reconcilie con el establecimiento y con la vida. No. Quedan hundidos en el marasmo, en la lucha contra el capitalismo muy fuerte. Hay una lucha contra las estructuras de poder y bueno yo siempre he creído que los escritores no somos buenos jueces de los que van al lado nuestro. Hay que cuidarse mucho de dar opiniones sobre los colegas, porque uno casi siempre, en los juicios emitidos permite la presencia de un ego que lleva a creer que estoy haciendo todo muy bien, y yo soy quien sabe cómo es, y yo soy el que va por el camino correcto: eso obnubila. No solamente hay un acto de pedantería, y un ego muy inflado, no solamente es un acto de arrogancia sino un acto de ceguera. Yo creo que nosotros podemos dar opiniones sobre nuestros libros, podemos pensar situaciones pero no podemos volvernos jueces de nuestros compañeros. Yo me cuido mucho de dar opiniones. Unos me gustan más que otros, a unos lo s ciento más acertados que a otros pero no deja de ser la opinión de un escritor que va en el pelotón y que va defendiendo lo suyo. Es muy subjetivo. A mí la verdad es que las posiciones de académicos y escritores, en general, no son para tener en cuenta.

R.B: Dejando de lado los lineamientos estéticos legitimados desde el discurso crítico progresista e impuestos desde la lógica mercantil, ¿Cuáles son las preocupaciones (de carácter trascendente) que articulan el desarrollo de las letras hispanoamericanas?, ¿existen tales directrices?, ¿quién las formula y cuáles son sus alcances?

M.M: *Esta es una pregunta muy difícil. Yo lo que si siento es que sí hay por un lado una presión por parte del mercado. En eso Enrique si no se equivoca, yo creo que hay una presión por parte del mercado y la presión por el mercado es una presión por el gusto, el gusto de una pequeña burguesía emergente, no muy culta, una pequeña burguesía no muy sofisticada, tampoco con inclinaciones subversivas o ideas posibles de una subversión, de una cambio de la modificación del establecimiento. No. Y creo que hay una literatura, por el otro lado, que está resistiendo, y resiste desde el borde; no hay otra manera. Uno no puede resistir desde el centro. Ahora, posiblemente, existe una contradicción, la contradicción en nosotros, en mí caso, sería que estamos circulando en los grandes sellos editoriales. Entonces, resistimos a nivel ideológico y a nivel estético, pero circulamos con los grandes sellos que de alguna manera establece el establecimiento. O sea, publicar en Alfaguara, Plantea, en Mondadori no deja de ser publicar en grandes multinacionales.*

En Palabra de América yo hablo de fuerzas centrífugas y fuerzas centrípetas; digo que me interesan las fuerzas que van hacia afuera. Pero existiría una posible contradicción, y la contradicción sería esa, resistimos, pero resistimos circulando en grandes sellos de grandes multinacionales. Creo que eso no está mal. Yo creo que así se hizo la obra de Deleuzze, Foucault, circulan en grandes sellos [por fortuna, porque pueden los lectores tener acceso a los libros. Las editoriales jamás han

marcado nuestros libros. Yo nunca he recibido sugerencias del cambio de un capítulo, o de suprimir una página, nunca ha habido censura de ningún tipo. Yo creo que algunos escritores resistimos con estéticas más difíciles. De hecho, yo no soy un escritor de grandes mercados, yo no soy un best seller, yo nunca he circulado con ventas exageradas ni mucho menos; a mí me leen los jóvenes y la mayoría de docentes de humanidades que van por el borde pensando en cómo seguir aguantando y cómo hacer una resistencia a través de la palabra escrita. No somos mayoría, nunca lo seremos. Yo creo que eso es una ventaja, eso es una fortuna. A mí no me interesa volverme una estrella. Las preguntas en torno a este aspecto serían preguntas demasiado fútiles, demasiado banales.

R.B: En consecuencia: ¿Puede inferirse un nuevo compromiso ético-estético por parte del escritor?

M.M: *No sé si sea nuevo pero yo me inscribo en una resistencia intelectual; a mí me interesa cuestionar el estado civil, que nos digamos ciertas cosas que la sociedad no quiere aceptar y que no quiere reconocer, esto es la profunda crueldad del establecimiento. Lo anterior indica que estamos haciendo todo muy mal. Yo creo que desde el año 45 estamos extraviados, más de medio siglo de extravío en que es imposible recuperar un proyecto macro, general, ahora empezamos a ver cómo se desmorona nuestro mundo; los países árabes emancipados, Japón devastado y destruido, 10 millones de personas afectadas en Pakistán como producto del invierno, Haití un infierno total y las cifras internacionales de la economía cada vez más en rojo. Eso significa miseria, desolación, suicidios, depresiones, tratamiento psiquiátrico, millones de psicoanalistas que ya no pueden más: algo está pasando. Yo creo que vale la pena hacer esa reflexión, no hacerla es antiético, no hacerla significa pasar por alto el*

horror que nos incumbe: y mi literatura es una pregunta permanente sobre la crueldad. Yo creo que es lo que a mí me obsesionó, la crueldad se nota sobre todo en personajes que van por la periferia: en el centro, en la oficialidad, nada sucede. No hay nada más antiestético que el éxito.

En la franja de los perdedores, que somos la gran mayoría, vamos viajando por ese borde en que se ilumina la condición humana. Es ahí donde algo interesante está pasando. A mí sólo me interesa una obra que vaya por el borde; para mí una obra que vaya hacia el centro es profundamente tediosa. No hay una estética sin un planteamiento estético. Donde tu pones la belleza pones la política. Eso es automático, es inmediato. Yo tengo muy claro que el centro no me parece bello. En el borde y en la periferia sí hay una belleza que es la belleza de la fuerza y de la templanza de quienes van en ese borde.

R.B: ¿En qué radica el aporte específico de los escritores de la generación del 90 a la superación de los efectos del boom?

M.M: *Creo que sí, que desde Bolaño en adelante venimos algunos escritores, desde distintos países, trabajando nuevas dinámicas. Yo no creo que, por ejemplo, una literatura como la mía pueda enmarcarse 40 o 50 años atrás. Entre Macondo y mis libros uno nota cierta distancia. Sería imposible escribir una literatura como la mía 50 años atrás. Hay un caos, un vértigo contemporáneo que está ahí, hay unos ritmos muy particulares que son los ritmos de la autodestrucción. Es decir, la sobresaturación de los sistemas, incluso a nivel de los sistemas comunicativos. En un esquema tradicional uno dice a mayores autopistas de comunicación más nos comunicamos. Eso no es verdad. Los sociólogos y expertos en telecomunicaciones dicen lo contrario: a mayores autopistas de*

información menos nos estamos comunicando. La gente está más sola que nunca, más aislada, nunca como en esta época habíamos tenido jóvenes encerrados 8, 9 10 horas metidos en su computador en cuartos en silencio. Problemas como los de hiki comori en Japón; muchachos que llevan 6 y 7 años sin salir de sus habitaciones. Entonces, cómo decir que a mayores autopistas de comunicación más estamos comunicándonos. Nos estamos encerrando, enclaustrando. Eso quiere decir que hay reversibilidad; a mayores posibilidades, menos comunicación.

R.B: ¿Cree usted en la existencia de una **nueva narrativa hispanoamericana**?

M.M: *Yo no creo que hoy en día la gente esté mejor comunicada que hace 5 años; cada vez estamos más solos; es la razón por las cuales las clínicas psiquiatrías están llenas y los psicoanalistas no dan abasto: hay un silencio que nos consume. Una obra literaria en la mitad de la reversibilidad de un sistema comunicativo es interesante: es lo que hago. Voy viajando por personajes que están devastados y destrozados por esa incomunicabilidad. Son personajes solos espiritualmente, que no tiene ni un comienzo ni un fin, que no saben adónde llegar, que lo han perdido todo en la vida, que están en la cárcel, en donde sea van quedando desarraigados; esto es lo que se llama fuerzas de extraterritorialidad. Es decir personajes que son sacados del territorio donde se lleva la vida normal de una humanidad. Desde esa perspectiva son personajes sin humanidad, sin contacto con otra humanidad. En síntesis, creo que existe una nueva narrativa hispanoamericana creada al margen desde una nueva soledad.*

Yo tendría tres referentes de mediados de siglo que son para mí los más importantes. El primero de ellos es Antoine Roqueta, el de La náusea de Jean Paul Sarte. Un personaje que siente ganas de vomitar en los restaurantes porque le dan asco los demás, la gente, el público, los que están sentados a su lado. Un personaje como el extranjero de Camus. De alguna manera todos somos Mersault. Hay tres momentos en El extranjero que son increíbles: el entierro de la madre en el que el personaje va pensando en el tedio de enterrarla; el momento en que María le pregunta si se casan; y el momento en que mata el árabe porque le tapa el sol. De alguna manera todos nos hemos convertido en esos personajes, todos estamos amnésicos, catatónicos, sin proyecto de vida, sin saber para dónde dirigirnos. Es un poco esquizofrénico, todos estamos un poco psicóticos, todos estamos un poco por fuera de nosotros mismos. El otro personaje sería Harry Haller, el personaje de El lobo estepario de Herman Hesse. Yo creo que esos tres personajes son herederos, característicamente típicos, de la caída de esa modernidad. De esos 500 años de aventura intelectual que tuvo occidente hasta el año 45. Yo creo que mis personajes tienen esos padre tutelares, Van un poco amalgamando sus desastres y esas devastaciones internas y esa zozobra intelectual que tienen esos tres protagonistas.

R.B: ¿Cómo explicar la tendencia histórica de los escritores colombianos hacia temáticas como la **violencia**, (en todas sus manifestaciones) y, (en estos últimos lustros) la **memoria** como punto de partida hacia una filosofía de la cultura?

M.M: Esta pregunta me interesa mucho, ¿qué es la de la violencia? Me interesa particularmente, por encima de las demás y es por lo siguiente: se espera de una literatura colombiana, casi siempre, que haga una reflexión

sobre la violencia política; y es nuestra característica. Se incluye a los de los de antes de Gabo, pasando por Gabo y a los que venimos después: Yo no hago parte de eso. La pregunta por la violencia política sería una pregunta por lo que está por fuera del sistema, por fuera del estado civil. En el caso colombiano sería: guerrilla, paramilitares y narcotráfico pues son las tres fuerzas que están por fuera y amenazan el establecimiento. Esas tres fuerzas se mezclan sabemos por supuesto que hay vínculos entre paracos y narcos, guerrilla y narcos sabemos que hay matrimonios, fusiones, pactos, alianzas. En mi literatura hay un telón de fondo. En Los hombres invisibles se pasa por campamentos guerrilleros, se plantea una crítica al secuestro. Cobro de sangre es también de un tipo que viene de izquierda y que tiene una gran desilusión después, pero no es lo que arrastra mi obra; no hay una pregunta por la violencia política entre mis libros pero si hay una pregunta por la violencia transpolítica que es la definición de Baudrillard.

Baudrillard habla de lo transpolítico que es, en sí, no la violencia por fuera del sistema sino la violencia que está al interior del sistema. A nosotros nos viven metiendo miedo con el tema terrorista, nos asustan permanentemente con la guerrilla, las farc, sobre todo en estos gobiernos anteriores. Por índices y por promedio es más fácil ser agredido por el interior del establecimiento que por las Farc. Es mucho más fácil que te hiera el propio establecimiento, que te vuelva pedazos y te aniquile. Es más fácil ser herido por un director o por un jefe en un trabajo; si uno es mujer es mucho más fácil ser herida por su pareja o ser maltratada por la sociedad como la nuestra; si es un niño, el terror de los niños no es las farc, es su propia familia, el maltrato infantil no lo hace las farc; si es una persona que está en una clínica psiquiátrica, no lo está a causa de las farc, lo está porque el establecimiento es demasiado perverso, corrupto,

dañino, hipócrita e ignorante: llega un día en que no soporta más. A mí me interesan las fuerzas invisibles de la violencia transpolítica. Es decir, de la violencia psíquica, de la que no aparece en los titulares de prensa. Mis personajes están aniquilados por el establecimiento; no por fuerzas que están afuera del establecimiento.

Para mí es fundamental no sólo lo de la violencia transpolítica. Para mí es fundamental también el concepto de la nueva ciudad desecha. Baudrillard dice que estamos en la época de la basura y nosotros ya hemos creado el concepto de las ciudades desecho. Estas no son ciudades en donde hay mucha basura, no; significa que hoy en día hay una producción industrial de una nueva basura: nosotros mismos. Un vistazo por el Bronx, por Los mártires, por el antiguo Cartucho le deja a uno claro que esta ciudad desecha seres humanos como si fueran plástico, como si fueran cosas. Esos desechos, esa basura que está ahora en los hospitales, en clínicas siquiátricas, en la calle viviendo debajo de los puentes, haciendo fuego en los parques, empieza a crear desde los bordes. Esa nueva basura es material narrativo. Algo está pasando, es grave y si está pasando hay que contarlo, hay que narrarlo. A mí me interesa cualitativamente. .

R.B: ¿Apostar por un tratamiento distinto de la violencia; menos descarnado, más propositivo y esperanzador, implica la transición hacia una estética realista diferencial? ¿Cuáles serían sus particularidades? y ¿cuál, su objeto estético?

M.M: *No es posible estetizar la violencia, hacerla menos dura. Narrarla eufemísticamente de una manera más elegante, sofisticada, culta erudita. A mí no me interesa el eufemismo, desde esa perspectiva yo creo que cuando*

uno está en la violencia tiene que ser crudo; estetizarla sería inmoral. Yo creo que hacer de la violencia y el dolor algo bello es sumamente peligroso. Tiene que ser algo desagradable, descarnado, brutal, salvaje para no ser inmoral. Yo nunca estetizo, cuando estoy en un libro pienso permanentemente en eso: no me gusta maquillar. Incluso a nivel de lenguaje no me interesa escribir bonito. Yo tengo un libro que es el primero que escribí La travesía del vidente en donde estoy inserto en la tradición; ese libro ganó el premio nacional de literatura en el 95, y ahí se ve una literatura muy de la tradición.

Se nota que estoy metido entre la tradición. Esto significa de alguna manera que yo quiero escribir acorde con mi herencia académica pero de repente hay una ruptura: La ciudad de los umbrales es el paso de una literatura academicista, culta, refinada a una literatura brutal, callejera, salvaje y que no pretende agradar. Tal vez lo que he buscado siempre es que el lector se sienta incómodo, que llegue un momento en que rechace lo que está siendo narrado allí o lo que está sucediendo afuera, y que se haga una pregunta ética. En definitiva, yo no estetizo la violencia y no me gusta escribir bonito. Yo creo que hay una diferencia entre escribir bonito y escribir bien, son dos cosas muy distintas y a mí no me interesa agradar, hay más público que se siente atacado, fastidiado con mi prosa que gente a la que le gusta. En eso hay un propósito ético. Es como si yo intentara hacer de El cartucho algo turístico y que a la gente le guste, salga fascinada; que uno logre mediante una artimaña volver eso algo maravilloso para una visita cuando en realidad eso es una mierda, es un infierno, es una cosa espantosa y en algún momento da asco.

R.B: ¿Cómo explicar la transición evidente en su proyecto narrativo: me refiero al desplazamiento del realismo sucio: aquel descarnado, que

muestra de la realidad sus facetas más abyectas y degradadas, que pone el dedo en la llaga sin cohibiciones de ningún tipo, sin concesiones para con el lector pudibundo; a un realismo crudo pero esperanzador?

M.M: *No me interesa hacer un realismo degradado o crudo ligado a algo esperanzador, no. Yo soy incapaz de la esperanza. La esperanza significa esperar, esperar algo, creer que después de la espera viene algo positivo. Toda mi estética está atravesada por lo contrario, por una filosofía de la desesperanza. Yo no creo que estemos haciendo nada bien; de hecho, no vamos a hacer nada bien. A mí me preguntan eso permanentemente en los lanzamientos de los libros, en las conferencias y en las charlas: “su visión es horrible, usted cree que todo está mal, entonces denos una esperanza” Lo hacen porque es una fórmula que los psicoanalistas llaman el sípero: sí, sí, sí, pero, y en el pero se lavan las manos. Siempre habrá algo esperanzador, no está todo tan mal y seguimos en las mismas. YO siempre digo no. Las cifras son demoledoras, no pueden ser peores, vamos para mal, vamos a seguir mal, y vamos a autodestruirnos: no hay nada que hacer. Nosotros nos parecemos a un barco que se va a estrellar contra un tempano de hielo y a la gente lo único que se le ocurre es ir más despacio. Desaceleremos la contaminación de la capa de ozono, desaceleremos el protocolo de Kioto; todo es ridículo porque nos inventamos una nueva sociedad, unas nuevas dinámicas: eso no va a pasar, nos vamos a estrellar contra el tempano de hielo.*

Yo soy incapaz de construir una literatura esperanzadora, no hay un libro mío con un final feliz pero si hay libros míos con finales vitalistas. La potencia de afirmación de la vida no tiene nada que ver con la esperanza, son dos cosas muy distintas; que yo sea una persona desesperanzada no significa que no sea vitalista, seguimos afirmando la vida. ¿Por qué no nos

pegamos un tiro tu y yo, por qué no nos lazamos por la terraza?, mierda, porque hay un concepto de vitalidad en nosotros. Yo creo que afirmar la vida cuando todo va bien no tiene mérito, eso lo hace cualquiera; afirmar la vida cuando todo va mal... eso si es jodido. Eso es de un vitalista, es de Nietzsche, es pura filosofía nietzscheana. Mis personajes todos al final, sobre todo los últimos, a través de ellos me vengo preocupando mucho por el vitalismo y quiero que los lectores se den cuenta de que en mí hay una visión desesperanzada pero no un pesimismo tan sobrecogedor que victimiza; que nos encerremos en las habitaciones y digamos ya nada importa, no hay por dónde. No hay una posición melodramática dentro de mis personajes no hay y no habrá ninguno que se sienta victima ni que llore ni que se queje dentro del libro, mis personajes sufren con fuerza, con templanza, con carácter y afirman su vida y la afirman de una manera brutal en la mitad del desastre: eso es lo que nos queda.

La novela más clara en ese sentido es Cobro de sangre; el personaje al final está en La Guajira, no tiene nada, está en la miseria, no tiene un centavo, ya está viejo, no tiene pareja, no tiene absolutamente nada y sin embargo el pega ese alarido de vitalidad en la mitad del desierto: esto implica una bienvenida a la vida, bienvenida con todo el dolor que nos causa y eso es lo difícil de afirmar, el dolor.

Hablando de la última novela, en Apocalipsis, en la mitad de ese apocalipsis daremos una carcajada brutal, seguiremos divirtiéndonos en la mitad del desastre general, es como en Blade runner, las palabras al final del texto 6 cuando el tipo dice: “qué lástima; yo que he visto atardeceres en alfa y centauro, yo que vi y atravesé las nieves, las puertas de orión, qué lástima que todo eso tenga que morir conmigo”. Yo digo: “Que mamera tener que morirse pero bienvenido sea todo, bienvenido nuestro dolor,

porque nuestro dolor nos hace más vivos, en él uno se acuerda que está vivo”.

En definitiva en los libros hay un realismo crudo con una obsesión por el vitalismo más no por la esperanza. Porque qué esperanza puede tener un personaje como el de Cobro de sangre, un tipo sin nada, que está en el hueco. Sin embargo, en el hueco está feliz, contento, positivo, pendiente de sí mismo, atento a lo que pasa sobre él.

R.B: Tras hablar de inclusión, derecho a la diferencia, conciencia ecológica, **resiliencia social**, sacrificio, apostar por el desarrollo del pensamiento crítico a través de la promoción de la lectura: ¿Cuál es para Mario Mendoza, el papel de la literatura en la conformación de la sociedad y de la cultura?

M.M: *Es una pregunta que yo me hago todos los días. Yo creo que no hay democracia participativa sin derecho a la lectura o a la escritura. En ese punto soy una especie de ilustrado dieciochesco pero inevitablemente salta a la luz toda mi visión desesperanzada. Es decir, creo sí que hay que defender el derecho a la lectura y el derecho a la escritura, creo que una biblioteca es un foco de resistencia civil, creo que los que estamos trabajando en esto somos como héroes anónimos que intentan luchar contra las fuerzas de ese centro. En el caso colombiano de ese centro tan narcotraficante corrupto, tan dañino, tan delictuoso.*

Por ejemplo en la novela de Juan Gabriel Vásquez, El ruido de las cosas al caer, yo espero que al leerla la novela a mí me agarre porque lo que él dice es muy duro. Dijo que crecíamos no necesariamente entre pistolas y libras de coca que es el estereotipo sobre el narcotráfico pero sí crecimos

en la mitad de la desilusión y del miedo, es verdad. Habrá que esperar para leer y mirar qué tal pero yo creo que da en el blanco, en la asociación del miedo y la desilusión. Aquello que conquistamos y logramos es muy poco, siempre ha sido así. No ha habido nunca época en que no hayamos sido víctimas, es parte de la naturaleza humana y parte del establecimiento, de las leyes del capitalismo, buscan condenarnos un poco a cierto silencio y a cierto ostracismo y la persecución: de alguna manera nosotros estamos siendo perseguidos incluso al interior de la propia academia.

Cuando yo empecé a publicar, (venía de la academia), pensé que la academia iba a ser un fortín literario para mí, que me iban a defender los que sabían que yo era un animal literario y no una veleta publicitaria ni el hombre exitoso ni el periodista reconocido que va a hacer su novela. No, yo era un animal de literatura y había sido catedrático 10 años: yo dije mi obra va a ser defendida en la academia, y afuera en el periodismo cultural en las revistas y en los periódicos es donde seguro me van a crucificar porque es donde está lo light, la lectura de la superficie. Un realismo degradado es todo lo opuesto de lo real maravilloso; nosotros no sublimamos. Macondo, todavía, tiene una belleza sublimada: Remedios la bella asciende al cielo, abuelos voladores, es una literatura fundacional que no por eso es menos importante, pero cuando uno decide no sublimar la belleza sino degradarla, venir a los socavones espureos, venir a la alcantarilla entre el hueco, sacar a relucir la llaga, el pus, es más jodido.

Yo pensé que ese establecimiento tan light me iba a crucificar y que la academia me iba a defender y fue todo lo contrario. La academia se volvió en contra, fue visceralmente reaccionaria. Curiosamente los comentaristas y la gente de prensa leyeron sin ninguna prevención. El ego académico lee

siempre desde una perspectiva más bien malsana, la de demostrar que el que lee es más inteligente que el autor que acaba de publicar. El académico lee realmente desde una competencia, desde la idea de que este tipo no es realmente tan brillante, en cambio yo, y ahí aparece el yo, ese yo que va creciendo en la academia hasta que obnubila y no deja ver. El yo académico, el ego académico fue con el que yo no conté y yo hice parte en algún momento de ese ego sin tener en cuenta que desde mi propio atrio yo daba clase: el asunto es que no están abiertos a la contemporaneidad. Yo creo que la mayoría de los académicos son escritores fracasados.

Yo creo que quisieron, como en el caso de los críticos, escribir libros y al final no fueron capaces a pesar de las expectativas elevadas con respecto a sí mismos; la distancia entre las expectativas y lo que realmente hicieron es lo que les deja finalmente esa sensación de resentimiento. Todo académico, de alguna manera, cuando lee es un poco resentido. Al leer desde ese resentimiento casi que el autor es un espejo desagradable en el que no le gusta verse y tiene que opacar el espejo. Tiene que romperlo, hacerlo añicos; desde esa perspectiva la lectura académica es la más difícil. El lector común y corriente me es más práctico porque no tiene un ego tan inflado, lee desprevenido, se deja invadir, me oye, no lucha contra mí, no pretende tampoco demostrarme que él es más inteligente, no; pretende viajar, soñar conmigo y desde esa perspectiva es donde yo logro una comunicación más fuerte con el lector común y corriente y no con el lector ilustrado. Es raro, quisiera que no fuera así pero no lo puedo evitar, no controlo la recepción.

Nunca como en este momento una lógica marxista está más vigente que nunca. La sociocrítica y las corrientes que vienen de la sociología son cada vez más pertinentes. El ataque del 2008 que marca el paso del

capitalismo salvaje al capitalismo depredador, según Chomsky que me parece de una lucidez aplastante en Lucha de clases, dice lo siguiente: “Ya no les basta con hacer todo el dinero que hay, ahora van tras el erario, ahora van tras el dinero público, y eso es el problema de Bush y Obama intentando dar 850 mil millones de dólares a la General Motors y las grandes multinacionales. No había dinero para los negros, los latinos, para las madres, los drogadictos, para el trabajo social, la construcción de vivienda, para la universidad pública y sí hay dinero para la GMC y para la banca. Mierda!! Preguntémonos eso; deberíamos pedir a los políticos que nos respondan eso. Europa está en este momento enfrascada en el mismo problema, el mismo dilema: ¿cómo defender el establecimiento financiando y patrocinando los grandes consorcios económicos y quitándole presupuesto a la educación pública?, ¿por qué?, porque van detrás del erario. Ya no les basta con los dineros privados, ahora se van a enriquecer con los dineros públicos. Eso es otro capitalismo, yo creo que eso va a generar desbalances y despropósitos sociales de gran envergadura. Los intelectuales tenemos que estar muy atentos y resistir y luchar y decir no y cuestionar. Al menos desde las publicaciones y desde los pocos espacios que tenemos hay que empezar a cuestionar esto. ..

BIBLIOGRAFÍA.

I Corpus utilizado en la tesis.

Abad Faciolince, Héctor. *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta, 2006.

_____ *Traiciones de la memoria*. Bogotá: Alfaguara, 2010.

Franco Ramos, Jorge. *Rosario Tijeras*. Bogotá: Mondadori, 1999.

_____ *Paraíso Travel*. Bogotá: Mondadori, 2000.

Gamboa, Santiago. *Necrópolis*. Bogotá: Norma, 2009.

_____ *Plegarias nocturnas*. Bogotá: Mondadori, 2012.

Mendoza Mario *Satanás*. Barcelona. Seix Barral, 2002.

_____ *El viaje del loco Tafur*. Barcelona. Seix Barral. 2003.

_____ *Los hombres invisibles*. Barcelona: Seix Barral, 2007.

_____ *Buda blues*. Barcelona: Seix Barral, 2010.

_____ *Apocalipsis*. Bogotá: Planeta, 2011.

II Otras obras y escritos de los autores utilizados en la tesis.

Abad Faciolince, Héctor. *Malos pensamientos*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1991.

_____ *Asuntos de un hidalgo disoluto*. Bogotá: Tercer Mundo editores, 1994.

_____ *Tratado de culinaria para mujeres tristes*. Medellín: Celacanto editores, 1995.

_____ *Voces de Bohemia*. Bogotá: Norma, 1995.

_____ *Fragmentos de amor furtivo*. Bogotá: Alfaguara, 1998.

_____ *Basura*. Medellín: editorial Lengua de trapo, 2000.

_____ *Palabras sueltas*. Bogotá: Seix Barral, 2002.

- _____ *Angosta*. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- _____ *El amanecer de un marido*. Barcelona: Seix Barral, 2008.
- _____ *Testamento involuntario*. Bogotá: Alfaguara, 2012.
- _____ “Lo efímero y lo perenne de la literatura y el papel”. *Boletín cultural y bibliográfico*. Bogotá. 1986: Vol. 23. Núm. 9.
- _____ “Apuntes para una biografía”. *Magazín Dominical*. Bogotá. 1987: Noviembre 29 de 1987. Núm. 244
- _____ “Estética y narcotráfico”. *Número*. Bogotá. Agosto-octubre de 1995: Núm. 7.
- _____ “Un camino equivocado”. *El Malpensante*. Bogotá. Septiembre – Octubre de 1997: Núm. 6.
- _____ “Divertimento sobre la post-oscuridad”. *El Malpensante*. Bogotá. Nov-Dic 1998: Núm. 13.
- _____ “Cuando hable de mi obra estaré jodido”. *Cambio*. Bogotá: Feb 7. 2001: Núm. 400.
- _____ “Arte y decadencia del insulto”. *Cambio*. Bogotá: Marzo 5-12. 2001: Núm. 402.
- _____ “Los libros prohibidos”. *Cambio*. Bogotá. Abril 23 – 30. 2001: Núm. 409.
- _____ “Peligros de la ironía”. *Cambio*. Bogotá. Abril 30 – Mayo 17. 2001: Núm. 410.
- _____ “La condena del eufemismo”. *Cambio*. Bogotá. Junio 11–18. 2001: Núm. 416.
- _____ “El huevo de oro”. *El Malpensante*. Bogotá. Junio 16 – Julio 31. 2001: Núm. 31
- _____ “El viajero sedentario”. *Número*. Bogotá: Junio – Agosto, 2001: Núm. 29.
- _____ “Crisis de fe”. *El Malpensante*. Bogotá. Mayo 1 – Junio 15. 2002: Núm. 38.

_____ “Fauna variopinta de maridos”. *Número*. Bogotá. Diciembre-Enero- Febrero, 2002–2003: Núm. 35

_____ “Álbum”. *El Malpensante*. Bogotá: Diciembre 16 de 2002–Enero 31. 2003: Núm. 43.

_____ “El furor de tener libros”. *Semana*. Bogotá. Febrero 10-17. 2003: Núm. 1084.

_____ “Poesía y prosa”. *Semana*. Bogotá. Abril 21–28. 2003: Núm. 1094.

_____ “Los amigos de Platón”. *Semana*. Bogotá. Mayo 5–12. 2003: Núm. 1096.

_____ “En un aniversario”. *Semana*. Bogotá. Octubre 20-27. 2003: Núm. 1120.

_____ “Por qué es tan malo Pablo Coelho”. *El Malpensante*. Bogotá. Noviembre 1–Diciembre 15. 2003: Núm. 50.

_____ “Borges, autor de Borges”. *elspectador.com* Bogotá. 12 de Diciembre. 2007.

_____ “La pasión por lo horrible”. *elspectador.com* Bogotá. 19 de julio. 2008.

_____ “Escritores que se matan”. *elspectador.com* Bogotá. 13 de Septiembre. 2008.

_____ “Las palabras son importantes”. *elspectador.com* Bogotá. 2 de Enero. 2011.

_____ “Megalópolis e infierno”. *elspectador.com* Bogotá. 16 de Octubre. 2011.

_____ “Poemas que matan”. *elspectador.com* Bogotá. 1 de Febrero. 2012.

_____ “El cáncer del poder”. *elspectador.com* Bogotá. 26 de Febrero. 2012.

_____ “El arte como obligación”. *elspectador.com* Bogotá. 8 de Abril. 2012.

_____ “El derecho a la idiotez”. *elspectador.com* Bogotá. 29 de Julio. 2012

_____ “Escribir en los tiempos de Twitter”. *elspectador.com* Bogotá. 20 de Octubre. 2012.

_____ “El suicidio como arma política”. *elspectador.com* Bogotá. 17 de Noviembre. 2012.

_____ “Sin amigos es muy difícil escribir”. *elspectador.com* Bogotá. 12 de Diciembre. 2012.

_____ “Guerra o diplomacia” *elspectador.com*. Bogotá. 6 de Abril. 2013.

_____ “¿Cómo come un poeta?” *elspectador.com* Bogotá. 14 de Abril. 2013.

_____ “No te hagas la víctima”. *elspectador.com* Bogotá. 10 de Agosto. 2013.

_____ “Lo que importa y lo que no”. *semana.com* Bogotá. 10 de Septiembre. 2013.

Franco Jorge. “Más que buscar historias, voy a la caza de sensaciones”. *Terra*. Julio. 2002.

_____ “El estigma de ser colombiano”. *Milenio*. Septiembre. 2002

- _____ “Herencia, ruptura y desencanto”. *Palabra de América*. Alberto Fuguet y Sergio Gómez editores. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- _____ “Rosario es una historia de amor, no de sicarios”. *El país*. Entrevista por José María Baldoví Giraldo. Agosto de 2005
- _____ *Melodrama*. Bogotá: Mondadori, 2006
- Gamboa, Santiago. *Páginas de vuelta*. 1995 Barcelona. Mondadori: 1998.
- _____ *Perder es cuestión de método*. Barcelona: Mondadori, 1997.
- _____ *Vida feliz de un joven llamado Esteban*. Barcelona: Mondadori, 2000.
- _____ *Octubre en Pekín*. Barcelona: Mondadori. 2001.
- _____ *Los impostores*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- _____ *El síndrome de Ulises*. Barcelona: Seix Barral, 2006.
- _____ “Opiniones de un lector”. *Palabra de América*. Alberto Fuguet y Sergio Gómez editores. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- _____ “Día de la memoria”. *Cambio*. Bogotá, febrero 2 de 2004.
- _____ “¿Colombianos?” En *Cambio*. Bogotá, febrero 9 de 2004.
- _____ “Críticos” En *Cambio*. Bogotá, febrero 16 de 2004.
- _____ “El arte de la fuga”. En *Cambio*. Bogotá, junio 13 de 2005.
- _____ “Botero y Abu Ghraib”. En *Cambio*. Bogotá, junio 20 de 2005.
- _____ “Dachau”. En *Cambio*. Bogotá, junio 27 de 2005.
- _____ “Extraño oficio de escribir”. *elspectador.com* Bogotá. 13 de Agosto. 2010.
- _____ “Nuestro periodismo literario”. *elspectador.com* Bogotá. 10 de Septiembre. 2010.
- _____ “Notas sobre el oficio”. *elspectador.com* Bogotá. 25 de Febrero. 2011.
- _____ “Ser de derecha, ser de izquierda”. *prodavinci.com* 4 de Mayo. 2011

- _____ “Literatura de viajes”. *prodavinci.com* 10 de Mayo. 2011.
- _____ “La escritura o la vida”. *prodavinci.com* 20 de Junio. 2011
- _____ “Exiliados, ciudades”. *prodavinci.com* 7 de Noviembre. 2011.
- _____ “De los noventa para acá” *elpais.com*. Madrid. 19 de Noviembre. 2011.
- _____ “Bolaño: nueve años”. *prodavinci.com* 20 de Julio. 2012
- _____ “El regreso de los muertos vivientes”. *prodavinci.com* 16 de Agosto. 2012.
- _____ “Odiar la paz. Odiar a secas”. *prodavinci.com* 12 de Septiembre. 2012
- _____ “Mi causa”. *elespectador.com*. Bogotá. 21 de Septiembre. 2012.
- _____ “Seres mitológicos”. *elespectador.com* Bogotá. 16 de Noviembre. 2012
- _____ “Política, Ética y Literatura”. *prodavinci.com* 21 de Diciembre. 2012.
- _____ “Bienvenidos a Macondo”. *elpais.com* Madrid. 28 de Diciembre. 2012.
- _____ “un escritor de clase media”. *prodavinci.com* 1 de Marzo 2013.
- _____ “Memorias de una ciudad y un bar”. *elespectador.com* Bogotá. 3 de Mayo. 2013.
- _____ “Roberto Bolaño: diez años sin el autor que conquistó a los jóvenes escritores”. *elpais.com* Madrid. 14 de julio. 2013
- Mendoza, Mario. *La ciudad de los umbrales*. Bogotá: Planeta, 1994.
- _____ *Travesía del vidente*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1997.
- _____ *Scorpio city*. Barcelona: Seix Barral, 1998.

- _____ *Cobro de sangre*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- _____ *La locura de nuestro tiempo*. Barcelona: Seix Barral. 2011.
- “Fuerzas centrífugas y centrípetas”. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- _____ “Apología del delirio”. *mariomendozaescritorcolombiano.blogspot.com.es* 29 de Octubre. 2012.
- _____ “Uno se hace escritor entre tabernas y bares”. *lapatria.com* Manizales. 28 de Abril. 2013.
- _____ “Rencor”. *mariomendozaescritorcolombiano.blogspot.com.es* 19 de Mayo. 2013.
- _____ “Proyecto Buda Blues”. *mariomendozaescritorcolombiano.blogspot.com.es* 28 de Mayo. 2013.
- _____ “La gente buena”. *mariomendozaescritorcolombiano.blogspot.com.es* 23 de Julio. 2013.
- _____ “Los otros”. *mariomendozaescritorcolombiano.blogspot.com.es* 28 de Julio. 2013.
- _____ “Manifiesto”. *mariomendozaescritorcolombiano.blogspot.com.es* Bogotá. 12 de Agosto. 2013.
- _____ “La cultura del odio”. *mariomendozaescritorcolombiano.blogspot.com.es* Bogotá. 6 de Mayo. 2013.

III Otras referencias críticas y teóricas

- Abad Gómez, Héctor. *Manual de Tolerancia*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1996.
- Alegría, Fernando. *Literatura y Revolución*. México: Fondo de cultura económica, 1971.

- Agamben, Giorgio “Elogio de la profanación”. *Profanaciones* Barcelona: Anagrama, 2005.
- Andreu, Domingo. *Descenso literario a los infiernos demográficos*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Ángel, Victoria Eugenia, Luz Marina Henao y Luz Adriana Henao. *La realidad reiniciada. Crisis de las certezas y pensamiento transversal*. Pereira: Universidad tecnológica de Pereira, 2009.
- Arendt, Hannah. *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós, 1997.
- _____ *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós, 1998.
- _____ *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza, 2005.
- _____ *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2005
- _____ *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza, 2006.
- Argullol, Rafael. “El arte en la sala de los espejos”. *Pensar en el siglo*. Manuel Cruz, Gianni Vattimo editores. Madrid: Taurus, 1998.
- Babias, Marius. “Zonas de indiferencia. El mundo en “estado de excepción”: sobre las relaciones entre populismo, esfera pública y terrorismo”. *Arte y terrorismo*. Madrid: Brumaria, 2008.
- Bajtín, Mijail M. *Estética de la creación Verbal*. México: Siglo XXI. 1982
- Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones: comunicación cultura y hegemonía*. México. Gustavo gili. 1987.
- _____ “Arte del fin del siglo” *Número*. Bogotá: Ago-Oct. 1995: Núm. 7.
- Barrera, Trinidad (Coord.) *Historia de la literatura Hispanoamericana. Siglo XX*. Tomo III. Madrid: Cátedra, 2008.
- Baudrillard, Jean. *Pantalla total*. Barcelona: Anagrama. 2000.
- _____ *El intercambio imposible*. Madrid: Cátedra, 2000.
- _____ *Power inferno. El espíritu del terrorismo*. Madrid: Arena, 2002.
- Blanchot, Maurice. *Los intelectuales en cuestión*. Madrid: Tecnos, 2003.

- Bégout, Bruce. *Zerópolis*. Barcelona: Anagrama, 2007
- _____ *Lugar común. El motel americano*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- _____ *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1971.
- _____ *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1998.
- Berger, John. *Con la esperanza entre los dientes*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- Berlanga, Ángel. “Las relaciones peligrosas”. *Página 12*. Buenos Aires, Argentina. Agosto de 2006.
- Berman, Paul. “El Apocalipsis en sus versiones modernas”. *Terror y libertad*, Barcelona: Tusquets, 2007.
- Birrel, Ross. “El regalo del terror”. *Arte y terrorismo*. Madrid: Brumaria, 2008.
- Bogdanovic, Bogdan. *La ciudad y la muerte*. Barcelona: Muditó & Co. 2010.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- _____ “Sevilla me mata”. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- _____ “Los mitos de Cthulhu”. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- Borradori, Giovanna. *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*. Madrid: Taurus. 2003.
- Botero, Juan Carlos. *El idioma de las nubes; ocho textos de arte y literatura*. Belacqva, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del Arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- _____ *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

- _____. *Autoanálisis de un sociólogo*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Buckley, Bernadette. “Bellezas terribles”. *Arte y terrorismo*. Madrid: Brumaria, 2008.
- Burke, Kenneth. *La filosofía de la forma literaria y otros estudios sobre la acción simbólica*. Madrid, Machado libros. 2003.
- Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós, 2006.
- Canclini, Rebeca. “Ficción y verdad en las narraciones. Función política de la memoria”. *La memoria. Literatura, Arte y política*. Bahía Blanca: Editorial de La Universidad Nacional del Sur, 2008.
- Carrière, J.C., J, Delumeau, Umberto Eco y Jay Gould. *El fin de los tiempos*. Entrevistados por Catherine David, Frédéric Lenoir y Jean Philippe de Tonnac. Traducción de Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 1999
- Calvino, Ítalo. “Usos políticos correctos y equivocados de la literatura”. *Punto y aparte*. Barcelona: Tusquets, 1995.
- _____. *Colección de arena*. Madrid: Siruela, 1998.
- _____. “Respuestas a 9 preguntas sobre la novela”. *Mundo escrito y mundo no escrito*. 1959. Madrid: Siruela, 2006.
- Carpentier, Alejo. *De lo real maravilloso americano*. México: UNAM. 2003.
- Cassirer, Ernest. *Filosofía Antropológica*. México: Fondo de cultura económica, 1945.
- Columbres, Adolfo. *Teoría transcultural del arte*. Buenos Aires: Colihue, 2004.
- Corbeira, Darío. (Editor) *Arte y terrorismo*. Madrid: Brumaria, 2008.
- Cortázar, Julio. *Obras completas IV. Obra Crítica*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores, 2006.
- Chartier, Roger. *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa. 2007.

Chirolla, Gustavo. “Rostridad y alteridad: fotografía infinita”. *Tercer encuentro teórico, Laberintos del rostro: paisajes de la conciencia*. Bogotá: 2009.

Chomsky, Noam. *Poder y terror*. Barcelona: RBA, 2003.

_____ *Conocimiento y libertad*. Barcelona: Península, 2007.

Collazos, Oscar, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura. (Polémica)* México: Siglo veintiuno, 1970.

Cote Baraibar, Ramón. “Poesía colombiana en la década del noventa”. *Gran enciclopedia de Colombia. Literatura II*. Bogotá: Círculo de lectores, 2007.

Cruz Kronfly, Fernando. *La sombrilla planetaria: ensayos sobre modernidad y postmodernidad en la cultura*. Bogotá: Planeta. 1994.

_____ *La tierra que atardece: ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Bogotá: Ariel, 1998.

_____ *Doce interrogantes sobre modernidad, cambio y gestión*. Cali: Universidad del valle, 1994.

Debord, Guy. *El planeta enfermo*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Deleuze, G. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.

Deleuze, G, Félix Guattari. *El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____ *Rizoma*. 1977. Madrid, Pretextos, 2008.

Delgado, Manuel. *Sociedades movedizas*. Barcelona. Anagrama. 2007.

Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.

_____ *Deconstrucción y pragmatismo*. Barcelona: Paidós, 1998.

_____ *Papel máquina*. Madrid: Trotta, 2003.

_____ *La diseminación*. 1975. Madrid: Espiral, 2007.

_____ *Prejuizados. Ante la ley*. Madrid: Avarigani Editores, 2011.

Díaz Quiñones Arcadio. *La Memoria rota*. San Juan de Puerto Rico: Huracán, 1993.

Eco, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen, 1996.

_____ *Cinco escritos morales*. Barcelona, Lumen, 1997.

_____ “Estructura del mal gusto”. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets editores, 2001.

_____ *A pasos de cangrejo*. Barcelona: Debate, 2007.

Eco, Umberto, Jean Claude Carrière. “Internet o la imposibilidad de la *damnatio memoriae*”. *Nadie acabará con los libros*. Barcelona: Lumen, 2010.

Eliade, Mircea. *Fragmentarium*. Madrid: Trota, 2004.

Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Barcelona: Península, 1987.

El-kadi, Aileen. *La representación de la violencia urbana en la literatura colombiana y brasilera contemporánea*. Buenos Aires: Universidad de Tucumán, 2007.

Enzensberger, H.M. “Aporías de la vanguardia”. *Revista Sur*. Buenos Aires. Nov-Dic 1963: Núm. 285.

_____ *Zigzag*. Barcelona: Anagrama, 1999.

_____ “Formas de pensamiento”. *Posdata a la utopía* 1999.

_____ *El perdedor radical*, Barcelona: anagrama, 2007.

_____ *Mis traspiés favoritos. Seguido de Un almacén de ideas*. Madrid: Clave intelectual, 2012.

Escobar Mesa, Augusto. *Cuatro naufragos de la palabra*. Medellín: Fondo editorial universidad EAFIT, 2003.

Fanta, Andrea. *Narratives of abandonment: colombia's cultural production from 1990 to 2007*. Universidad de Michigan: www.deepblue.lib.umich.edu 2008.

Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel. 1993.

Figuerola Sánchez, Cristo Rafael. “Memoria y ciudades en la narrativa colombiana contemporánea. El caso de Cartagena”. *Universitas humanística* Núm. 61 ene-jun. 2006.

Finkielkraut, Alain. *La memoria vana*. Barcelona, Anagrama, 1990.

Follari, Roberto. *Teorías débiles. Para una crítica de la Deconstrucción y los Estudios Culturales*. Rosario: Homo sapiens, 2003.

Foucault, M. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI editores, 1986.

_____ *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones de la piqueta, 1994.

_____ *Entre Filosofía y Literatura*. 1963. Barcelona: Paidós, 1999.

_____ *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza, 2001.

Forrester, Viviane. *Una extraña dictadura*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Fuentes, Carlos. *Geografía de la Novela*. Madrid: Alfaguara, 1993

_____ *En esto creo*. Barcelona: Seix Barral. 2002.

Fuguet, Alberto y Sergio Gómez. *Mcondo. Una antología de nueva literatura hispanoamericana*. Barcelona: Grijalbo, 1996.

Gadamer, H.G. *La actualidad de lo bello*. El arte como juego, símbolo y fiesta. 1977. Barcelona: Paidós, 1991.

_____ *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1993.

_____ *Acotaciones hermenéuticas*. Madrid: Trotta, 2002.

Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América latina*. México: Siglo XXI, 1982.

_____ *Ser como ellos y otros artículos*. México: Siglo XXI, 1992.

_____ “Memorias y desmemorias”. *Brecha*. 1997.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

_____ *Imaginarios urbanos*. Buenos aires: Eudeba, 1999.

- García Márquez, Gabriel. *Literatura colombiana un fraude a la nación: una literatura de hombres cansados*. www.sigma.poligran.edu.co 1962
- García Márquez, Gabriel. *Yo no vengo a decir un discurso*. Barcelona: Mondadori, 2010.
- Giraldo, Luz Mery. *Antología del cuento bogotano*. Bogotá: Alfaguara. 2002.
- _____. *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon*. 1978-1995. Bogotá: Ceja, 2000.
- Goldmann, Lucien. *El hombre y lo absoluto: el dios oculto*. Barcelona: Península, 1968.
- _____. *Sociología de la novela*. Madrid: Ayuso, 1975.
- Gómez Pérez, Ana. *Las trampas de la memoria. Pensamiento apocalíptico en la literatura española moderna: Galdós, Baroja, Chacel y Torrente Ballester*. Newark: Juan de la Cuesta- Hispanic monographs, 2005.
- Gómez, José Orlando. *Literatura e Historia: textos sobre la violencia en Colombia*. Detroit, Michigan: Wayne State University, 2006.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de cultura económica, 2000.
- González, Fernán, Ingrid J. Bolívar y Teófilo Vásquez. *Violencia política en Colombia. De la nación fragmentada a la construcción del Estado*. Bogotá: Cinep, 2003.
- Groys, Boris. "El arte en la guerra". *Arte y terrorismo*. Madrid: Brumaria, 2008.
- Guerstein, Gisela. *Ciudades imaginarias latinoamericanas*. Universidad de Yale, 2007.
- Habermas, Jurgen. *La inclusión del otro. Estudios de teoría política*. Barcelona: Paidós, 1996.
- _____. *Conocimiento e interés*. Valencia. Universitat de valencia. 1997.

- _____ *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Cátedra, 1997.
- _____ *La constelación posnacional*. Barcelona: Paidós, 2000.
- _____ *Acción comunicativa y razón sin trascendencia*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Hawthorne, Nathaniel. “Wakefield”. *Cuentos contados dos veces*. Barcelona: Acantilado, 2007.
- Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*. Barcelona: Planeta. 1993.
- _____ *Conceptos fundamentales*. Barcelona: Altaya, 1994
- _____ *Lógica. La pregunta por la verdad*. Madrid: Alianza, 2004
- _____ *¿Qué significa pensar?* Madrid: Trotta, 2005.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas.” *Dialéctica del iluminismo*. Buenos aires: Sudamericana, 1988.
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de cultura económica, 1962.
- _____ *La filosofía en la crisis de la humanidad europea*. Valencia: Unisversitat de Valencia, 1997.
- _____ *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta, 2002.
- Imperatore, Adriana. “Perspectivas críticas”. *De memoria. Tramas literarias y políticas: El pasado en cuestión*. Ana María Zubieta (Comp.) Buenos aires: Eudeba, 2008.
- Iwasaki, Fernando. “No quiero que a mí me lean como a mis antepasados”. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- Jácome, Margarita. *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: Eafit, 2009.

- Jaramillo Mahut, Mónica M. “La evolución de la idea de inconsciente en la fenomenología de Husserl”. *Fenomenología en América Latina*. Bogotá: Universidad San Buenaventura, 2000.
- Jaramillo Zuluaga, Eduardo. “De Tripas Risas”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Bogotá: Vol. 32. No 38. 1995.
- Jiménez, David. “la poesía desde 1970”. *Gran enciclopedia de Colombia. Literatura II*. Bogotá: Círculo de lectores, 2007.
- Jitrik Noé. *Historia e Imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos aires: Biblos, 1995.
- Kohut, Karl. *La invención del pasado; la novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid: Vervuert, 1997.
- Koselleck, Reinhart, Hans Georg Gadamer. *Historia y Hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1977.
- Kristeva, Julia. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1974.
- Lawrence. D. H. *Apocalipsis*. Barcelona: Montesinos, 1990.
- Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Lejeune, Phillipe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Levinas, Emmanuel. *Nombres propios*. Madrid: Fundación Emmanuel Mounier, 2008.
- Lipovetsky, Gilles. *La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- _____ *La tercera mujer: permanencia y revolución de lo femenino*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- _____ *El imperio de lo efímero: La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- _____ *Metamorfosis de la cultura Liberal. Ética, medios de comunicación, empresa*. Barcelona: Anagrama, 2003.

- _____ *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- _____ Elyette Roux. *El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- _____ *El crepúsculo del deber*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- _____ Charles, Sébastien. *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- _____ *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Lyotard, Jean Francois. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra. 2004.
- Magris, Claudio “Utopía y Desencanto”. *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- _____ *La historia no ha terminado. Ética, política, laicidad*. Barcelona: Anagrama. 2008.
- Malabou, Katherine. *La plasticidad en el atardecer de la escritura. Dialéctica, destrucción y deconstrucción*. Pontevedra: Ellago, 2008.
- Mann Thomas. *Consideraciones de un apolítico*. Madrid: Capitán Swing Libros, 2011.
- Marías, Javier. “La comprometida situación del compromiso”. *Literatura y Fantasma*. Barcelona: Mondadori, 2007.
- Marina, José Antonio. “Defensa de la ultramodernidad”. *Crónicas de la ultramodernidad*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Matas Pons, Alex. *La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura*. Madrid: Lengua de trapo, 2010.
- Mattelart, Armand, Erik Neveu. *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Menton, Seymour. *La novela colombiana. Planetas y satélites*. México; Fondo de cultura económica. 2007.
- Miller Ian, William. *Anatomía del asco*. Madrid: Taurus, 1998.

- Miranda, Gabriela. *El espacio urbano en la novela de dos generaciones de México y Colombia. Generación del medio siglo, Grupo Mito (1955-1965) y Generación noventa (1996-2006)*. 2008
- Monsiváis, Carlos. *Las alusiones perdidas*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Montoya, Oscar. *Narrativas de la excepción: Novela criminal latinoamericana contemporánea*. Stony Brook University. 2008.
- Mora, Rosa. “Del sueño gringo se pasa a la pesadilla en un momento”. Entrevista a Jorge Franco. *El País*. España. 2002.
- Moreno Durán, Rafael Humberto. *De la barbarie a la imaginación: la experiencia leída*. México: Fondo de cultura económica, 2002.
- Muñoz, Alicia. *Reading, killer women: Narratives of twentieth century latin america*. Cornell University. 2009
- Murillo, Javier H. “Prólogo” en Vallejo Fernando *El río del tiempo*. Bogotá: Alfaguara, 2002.
- Nehamas, Alexander. *Nietzsche, la vida como literatura*. Madrid: Turner. Fondo de cultura económica, 2002.
- Neil, Ken. “Doble trauma: el silencioso arte del terror”. *Arte y terrorismo*. Madrid: Brumaria, 2008.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos, 1990.
- _____. *Sobre la utilidad y los prejuicios de la historia para la vida*. Buenos Aires: Edaf, 2000.
- _____. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 2001.
- _____. *Nihilismo: escritos póstumos*. Barcelona: Península. 2006.
- Onfray, Michel. *La fuerza de existir. Manifiesto hedonista*. Barcelona: Anagrama, 2008.
- Otero Prada, Diego Fernando. *Las cifras del conflicto colombiano*. Bogotá: Ediciones Punto de Encuentro, 2007.
- Ovejero, José. *La ética de la crueldad*. Barcelona: Anagrama, 2012.

- Oviedo, José Miguel. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Vol. I. “De los orígenes a la emancipación”. Madrid: Alianza, 1995.
- Padilla, Ignacio. “Mcondo y el crack: dos experiencias grupales”. *Palabra de América*. Barcelona: Seix barral, 2004.
- Pardo, José Luis *Estética de lo peor*. Madrid: Pasos perdidos-Barataria. 2011.
- Pastoriza, Lila. “La memoria como política pública: los ejes de la discusión”. *Arte y terrorismo*. Madrid: Brumaria, 2008.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. 1950. México. Fondo de cultura económica. 2007.
- _____ *Tiempo nublado*. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- _____ *Sueño en libertad. Escritos políticos*. Barcelona: Seix barral, 2001.
- _____ *Corriente alterna*. México: siglo XXI, 2009.
- Paz Soldán, Edmundo. “la literatura latinoamericana en la era de la saturación mediática”. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
- Pérez, Ana. “La literatura Alemana.” *Brigadas internacionales: el contexto internacional, los medios de propaganda, literatura y memorias*. Albacete: Nausícaa, 2008.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Pineda Botero, Álvaro. “Del mito a la posmodernidad: El escritor en el mundo de hoy.” *La invención del pasado*. Madrid: Vervuert, 1997.
- Ponce de León, Gina. *La novela colombiana posmoderna*. Bogotá: Roca 2011.
- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México. Siglo XXI, 1996.
- Rabotnikof, Nora. “Perspectivas críticas”. *De Memoria. Tramas literarias y políticas: El pasado en cuestión*. Ana María Zubieta (Comp.) Buenos aires: Eudeba, 2008.

- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Rangel Suárez, Alfredo. *Colombia: guerra en el fin de siglo*. Bogotá: Tercer mundo. Universidad de los andes, 1998.
- Reyes, Clara Irene. *Aesthetics beauty and the sublime in the representación of violence. An analysis of contemporary film and novel in Spain and Latin America*. The ohio state University. 2004
- Ricoeur, Paul. *Historia y verdad*. Madrid: Encuentro, 1990.
- _____ *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós, 1999.
- _____ *La historia, la memoria, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- _____ *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: siglo XXI, 2004.
- Robbe-Grillet. Alain. *Por qué me gusta Barthes*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Rodríguez de Lera, Juan Ramón. “Memoria de fuego: la historia como metáfora” En *Literatura de las Américas. 1898-1998*. Vol. 2. José Carlos González Boixo, Javier Ortiz Vázquez, María José Álvarez Maurín. (Coordinadores) León: Universidad de León, 2000.
- Rey, Germán. “Contrapanfleto o los estragos del mal de ojo”. *Malpensante*. Bogotá: No 43, Dic 16- Ene 31, 2002-2003.
- Rodríguez Idárraga, Nicolás. *Los vehículos de la memoria. Discursos morales durante la primera fase de la violencia. (1943-1956)* Bogotá: Uniandes, 2008.
- Romero, Diana Patricia. *Un lugar en el mundo: literatura, conocimiento y autonomía en tres novelas colombianas de fin de siglo*. Universidad de Maryland. 2009.
- Rubert de Ventós, Xavier. *El laberinto de la hispanidad*. Barcelona: Anagrama, 1999.

- Said, Edward. *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Debate, 2005.
- Sabato, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix barral, 2002.
- Sarlo, Beatriz. “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”. *Revista de crítica cultural*. Núm. 15. 1997: 32-38
- Schopenhauer, Arthur. *El arte de ser feliz, explicado en cincuenta reglas para la vida*. Barcelona: Herder, 2000.
- Sloterdijk, Peter. *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Madrid: Siruela, 2000.
- Smith, Matthew. *De la página a la pantalla: Memoria de la guerra civil española en la narrativa contemporánea*. U de Arizona. 2009.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América, el problema del otro*. México: Siglo XXI, 1987.
- _____. *Nosotros y los otros: Reflexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI, 1991.
- _____. *Las morales de la historia*. Barcelona: Paidós, 1993.
- _____. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000
- _____. *La literatura en peligro*. Barcelona: Galaxia Guttemberg, 2009.
- Trujillo Montón, Patricia. “La narrativa colombiana del siglo XXI.” *Gran enciclopedia de Colombia. Literatura II*. Bogotá. Círculo de lectores. 2007.
- Vargas Llosa, Mario. *Literatura y Política*. México: Ariel, 2001
- Vattimo, Gianni. *Ética de la interpretación*. Barcelona: Paidós. 2008.
- Velásquez, Tatiana. “Con Melodrama Jorge Franco intenta dejar a tras el fantasma de Rosario”. *El Heraldó*. Junio 2006.
- Verdevoye, Paul. *Identidad y Literatura en los países hispanoamericanos*. Buenos Aires: Ediciones Solar, 1984.
- Vila Matas, Enrique. *Aunque no entendamos nada*. Santiago de Chile: J.C Sáez editor, 2003.

Villoro, Juan. *De eso se trata*. Barcelona: Anagrama, 2008

Volpi, Jorge. “El fin de la narrativa latinoamericana”. *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004.

Von der Walde, Erna. “La sicaresca colombiana: narrar la violencia en América latina”. Nueva sociedad. 170 Nov-Dic. 2000. www.nuso.org

Weibel, Peter. “La teoría de la violencia”. *Arte y terrorismo*. Madrid: Brumaria, 2008

Yúdice, George. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

Zandanel de González, María A. “Historia memoria y ficción en la narrativa hispanoamericana”. *La memoria. Conflicto y perspectiva de un objeto múltiple. Cuadernos de Cilha. Revista del centro interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*. Núm. 4-5. Universidad de Cuyo (Arg.) 2003.

Zubieta, Ana María. (Comp.) *De Memoria. Tramas literarias y políticas: El pasado en cuestión*. Buenos aires: Eudeba, 2008.

Zuleta, Estanislao. *Tres culturas, tres familias y otros ensayos*. Medellín: Hombre nuevo editores, 2010.

IV Referencias en Línea

Castillo Carolina. “Colombia, violencia y narración”. *Espéculo* Revista de estudios literarios Universidad Complutense de Madrid. 2004. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/colombia.html> Recuperado en 05-12-2012

Cepeda Castro, Iván. "Genocidio Político: el caso de la Unión Patriótica en Colombia". *Revista Cetil*. Año 1. Núm. 2 Sept. 2006. <http://www.desaparecidos.org> Recuperado 14 de mayo de 2010.

Collazos, Oscar. "Qué es la colombianidad". Centro virtual Isaacs. 2004. <http://dintev.univalle.edu.co> Recuperado 15 de enero de 2010.

Dassetto, Felice. "Identidades e interacciones en los nuevos marcos sociales". *Revista Cidob d afers internacionals*. Núm. 73-74. Mayo-Junio Barcelona. 2006. <http://www.cidob.org/es> Recuperado 18 de julio de 2010.

Escobar Mesa, Augusto. "Literatura y violencia. En la línea de fuego". *Literatura y cultura. Narrativa del siglo XX*. Vol. II. María Mercedes Jaramillo (Comp.) Bogotá. Biblioteca virtual 2004. <http://www.lablaa.org> Recuperado 13 de enero de 2010.

_____. "Lectura sociocrítica de *El olvido que seremos*: de la culpa moral a la culpa ética". Universidad de Montreal. Estudios de Literatura colombiana. N.29. Jul-Dic. 2001. aprendeonline.udea.edu.co Recuperado en 05-12-2012.

Gaitán Bayona, Jorge Ladino. "El arte de la desaparición en dos novelas colombianas. *Espéculo* Revista de estudios Literarios. Universidad complutense de Madrid. 2010. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/desaparici.html> Recuperado en 11-12-2012.

García, Guillermo. "La ciudad y los monstruos. Una contribución a la genealogía del horror moderno". *Espéculo* Revista de estudios literarios

Universidad Complutense de Madrid. 2003.
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/> Recuperado en 06-12-2012

García Dussán, Pablo. “La narrativa colombiana: una literatura “thanatica”. *Espéculo* Revista de estudios literarios Universidad Complutense de Madrid. 2005. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31> Recuperado en 06-12-2012

García Dussán, Pablo. “La narrativa colombiana del posboom: una enmienda de la literatura decimonónica”. *Espéculo* Revista de estudios literarios Universidad Complutense de Madrid. 2006. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32> Recuperado en 07-12-2012.

Gerbaudo, Analía. “La literatura en el proyecto político de Derrida. Una lectura”. *Espéculo* Revista de estudios literarios Universidad Complutense de Madrid. N. 32. 2006. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/> Recuperado en 10-12-2012.

Giraldo Ramírez, Jorge. *Conflicto urbano armado y violencia homicida: el caso de Medellín*. Medellín: Centro de análisis político. Universidad Eafit. 2006. <http://www.banrep.gov.co> Recuperado 25 de julio de 2010.

Gutiérrez Dantón, José Antonio. *A 60 años del bogotazo: violencia política y dominación de clase en Colombia*. Bogotá. Mayo. 2008. <http://www.anarkismo.net> Recuperado el 14 de abril de 2010.

Herrera, Adriana. “Jorge Franco, una ventana hacia el infierno”. México. 2006 www.jorge-franco.com . Recuperado el 13 de abril de 2010.

Izquierdo, Francisco. "Entrevista a Jorge Franco". *La primera*. Perú. Agosto. 2006. www.jorge-franco.com Recuperado el 10 de abril de 2010.

Lafuente, Fernando. "La máscara de la cultura." En *Revista de Occidente*. Núm. 378. Nov de 2012. Disponible www.revistasculturales.com. Recuperado en 12-12-2012.

Leibbrandt, Isabela. "El aprendizaje intercultural a través de la literatura". *Espéculo* Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2006. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/> Recuperado en 10-12-2012.

Ludmer, Josefina. "Literaturas posautónomas". *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura*. Núm. 17. 2007. www.dialnet.unirioja.es Recuperado en 01-15.2010.

Martínez García Josécárlos. "Hacia una (im) posible interpretación de la Utopía". *Espéculo* Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2006. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/imutopia.html> Recuperado en 10-12-2012

Mato, Daniel. "Identidades transnacionales en tiempos de globalización: el caso de la identidad latina (estadounidense) latinoamericana". *Colección monografías* Núm. 33. Programa cultura, comunicación y transformaciones sociales, Cipost, Faces, Universidad central de Venezuela. 2006. <http://www.globalcult.org.ve> Recuperado el 25 de julio de 2010.

Medina, Medófilo. “Bases urbanas de la violencia en Colombia”. *Revista Historia Crítica* Núm. 01. Ene-Jun. Facultad de ciencias sociales. Departamento de Historia. Universidad de los Andes. 1989. <http://historiacritica.uniandes.edu.co> Recuperado el 22 de enero de 2010.

Mendoza Mario. “La primera Vez”. <http://www.bacanika.com.co> Recuperado el 03 de octubre de 2012.

Molina Luque, Fidel. “Educación, multiculturalismo e identidad”. *Revista electrónica iberoamericana sobre calidad, eficacia y educación*. Vol. 8. Núm. 2. Universidad de Lleida. 2010. <http://www.aulaintercultural.org> Recuperado el 13 de julio de 2010

Ortega González Rubio, Mercedes. “La sociología de la Literatura: estudio de las letras desde la perspectiva de la cultura”. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2005. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/> Recuperado en 10-12-2012.

_____ “La literatura como producto cultural en la lucha de los campos y el *habitus*”. *Espéculo* Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2005. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/litbour.html> Recuperado en 10-12-2012.

Ortiz, Lucia. “Narrativa testimonial en Colombia: Alfredo Molano, Alfonso Salazar, Sandra Afanador”. *Literatura y cultura. Narrativa del siglo XX*. Vol. II. María Mercedes Jaramillo (Comp.) Bogotá. Biblioteca virtual. 2004. <http://www.lablaa.org> Recuperado el 23 de junio de 2010.

Ponce de León Gina. “La trasgresión como objetivo en dos novelas de Jorge Franco: *Melodrama* y *Santa suerte*”. University of Colorado at Boulder. Estudios de literatura colombiana. N. 29. Jul-dic 2011. <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/> Recuperado 05-12-2012.

Requera Hidalgo, Cora. “Narratividad cinematográfica”. *Especulo* Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2006. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/narracin.html> Recuperado en 10-12-2012.

Rivera, Luz María. “Hoy la literatura en Colombia es sicaresca y narcorrealista”. *El Universal*. México. Julio.2001. www.jorge-franco.com Recuperado en 10-12-2012.

Rosas Crespo, Elsy. “Tres tomas de posición en el campo literario actual: Fernando Vallejo, Ricardo Cano Gaviria, Héctor Abad Faciolince”. Disponible en *Especulo* Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2004. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/> Recuperado en 10-12-2012.

Vargas Llosa, Mario. “La amistad y los libros”. *El país*. (07-02-2010). <http://www.elpais.com> Recuperado 5 de marzo de 2010.

Vásquez, Juan Gabriel. “Las novelas del 11 de Septiembre”. *El espectador*. (08/09/2012). www.elspectador.com Recuperado en 14/12/2012

Viater, Nora. *Santiago Gamboa, una metáfora de la peste*. Enero 8 de 2010. <http://www.laventana.casa.cult.cu> Recuperado 10-12-2012.

Villegas, Carlos Alberto. “Las calles nuestras de cada día. Cultura, memoria y narrativas vitales”. *Espéculo* Revista de estudios literarios Universidad Complutense de Madrid. 2006. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/> Recuperado en 10-12-2012.

Villena, Francisco. “La posmodernidad como problemática en la teoría cultural latinoamericana”. *Especulo* Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2005. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/> Recuperado en 11-12-2012.

_____ “La nación soñada: Historia y ficción de los romances nacionales”. *Especulo* Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2006. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/nacionson.html> Recuperado en 11-12-2012.

Warnier, Jean Pierre. *La mundialización de la cultura*. Quito: Editorial Abya-Yala, 2001. <http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/> Recuperado en 12-12-2012.